I 2764

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Cercetarea literară în lumina Congresului al XI-lea al P.C.R. (George Muntean) ;
Implicații contemporane ale esteticii (N. Balotă, Roxana Sorescu, N. Tertulian, Luminița Beiu-Paladi, Fr. Giotta);
Studii (Marie-Claire Zai—Elveția, Norman Simms—Noua Zeelandă, Monica Pillat);
Confluențe (Mircea Anghelescu, Eugenia Popeangă) ;
Puncte de vedere; Literatura română în școală; Note și documente; Cronica edițiilor ; Recenzii; Revista revistelor; Viața științifică.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOM 24

1

1975

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 24, NR. 1, 1975

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACŢIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA
Redactor şef: GEORGE MUNTEAN
Redactor şef-adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacţie: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea ştiinţifică a patrimoniului literar naţional, la dezvoltarea studiilor şi cercetărilor de istorie şi teorie literară, de literatură universală şi comparată, estetică şi folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii şi documente, recenzii ale cărţilor şi periodicelor de specialitate, note bibliografice şi cronici ale vieţii ştiinţifice, menite să informeze asupra rezultatelor obţinute în aceste domenii, în ţară şi străinătate, să încurajeze schimburile de idei, iniţiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere şi metodele noi de explorare şi interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 şi 1964 cu titlul *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, în care lucrează specialişti în literatura română, universală şi comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor şi teoreticienilor literari, comparatiştilor, esteticienilor şi folcloriştilor, criticilor şi scriitorilor, cercetătorilor şi publiciştilor, profesorilor şi studenţilor.

Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform uzanţelor curente, responsabilitatea asupra conţinutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării şi schimbului se vor trimite pe adresa redacţiei.

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, vă puteţi abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, Bucureşti, str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI (de unde publicaţia noastră poate fi procurată şi direct sau prin poştă) sau prin oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI

Bd. Republicii, nr. 73,
Bucureşti III

12764.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 24
Nr. 1, 1975

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

U
FAR 2022

GEORGE MUNTEAN. Cercetarea literară în lumina Congresului al XI-lea al P.C.R. 5

Implicații contemporane ale esteticii

N. BALOTĂ, Estetica lirismului în artele poetice ale secolelor XVI—XVIII. . . . 9
ROXANA SORESCU, Despre „estetizarea" categoriilor 19
N. TERTULIAN, Theodor W. Adorno — filozoful și esteticianul 25
LUMINIȚA BEIU-PALADI, Romanul-eseu — o tentativă estetică de cunoaștere 37
FRANCESCO GIOTTA, Estetica mitului 45

Studii

MARIE-CLAIRE ZAI (Elveția), Chrétien de Troyes, poète lyrique 53
NORMAN SIMMS (Noua Zeelandă), Partenidon, the Disappointed Prince of Greece 57
MONICA PILLAT, Sursele fantasticului în opera lui E. A. Poe 67

Confluențe

MIRCEA ANGHELESCU, Prozatori iugoslavi de expresie românească 77
EUGENIA POPEANGĂ, Ecos de „Celestina" en la literatura rumana 81

Puncte de vedere

RODICA CROITORU, Reflecții asupra artei și a viitorului său 85

22794.

Literatura română în şcoală

ANCA RIZESCU, Începuturile critice ale lui Perpessicius 93
N. MECU, Poezia lui Al. Andriţoiu 99

Note şi documente

PAVEL ŢUGUI, Grigore H. Grandea către Titu Maiorescu. . . . 105
MARTIRA BOGDAN, Un ecou întîrziat al paşoptismului : romanele lui Gr. H. Grandea 114

Cronica ediţiilor

AL. SĂNDULESCU, Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 1—6. 121

Recenzii

VIRGINIA CARTIANU, Urme celtice în spiritualitatea şi cultura românească (*George Muntean*); VALERIU CRISTEA, Introducere în opera lui Ion Neculce (*Dumitru Velciu*); MIHAIL KOGĂLNICEANU, *Opere*, vol. I (*Mircea Anghelescu*); ION STĂVĂRUŞ, Elena Văcărescu (*Elena Piru*); DUMITRU MATEI, Mihail Dragomirescu, Sistemul filosofic şi estetic (*Marian Vasile*); VLADIMIR STREINU, Pagini de critică literară (*Marcel Duţă*); BARBU SOLACOLU, Evocări, confesiuni, portrete (*Nae Antonescu*); ŞERBAN CIOCULESCU, Caragialiana (*Mihai Vornicu*); Canţonierul lui Messer Francesco Petrarca (*Marin Bucur*); NADA MILOŠEVIĆ-ĐORĐEVIĆ, Zajednička temastsko-sižejna osnova srpskohrvatskih neistorijskih epskih pesama i prozne tradicije (*Victoria Frîncu*) 125

Revista revistelor

Steaua, Convorbiri literare, Cronica, Viaţa românească (*Emil Manu*); *Analele Universităţii din Craiova* (*G. Muntean*); *Caietele Mihai Eminescu*, II (*Rodica Florea*); *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires* (*B. Cioculescu*) 145

Viaţa ştiinţifică 153

TOME 24
No 1, 1975

The Review of Literary History and Theory

Contents

GEORGE MUNTEAN, Literary Research and the XI-th Congress of the R.C.P. 5

Contemporary Implications of Aesthetics

N. BALOTĂ, The Aesthetics of Lyrical Poetry 9
ROXANA SORESCU, On the "Aesthetization" of Categories 19
N. TERTULIAN, Theodor W. Adorno — Philosopher and Aesthetician . . . 25
LUMINIȚA BEIU-PALADI, The Essay-Novel — an Aesthetic Attempt to Knowledge 37
FRANCESCO GIOTTA, The Aesthetics of Myth 45

Studies

MARIE-CLAIRE ZAI (Switzerland), Chrétien de Troyes—a Lyrical Poet . . 53
NORMAN SIMMS (New Zealand), Partenidon, the Disappointed Prince of Greece 57
MONICA PILLAT, The Sources of the Phantastic Vision in E.A. Poe's Works 67

Confluences

MIRCEA ANGHELESCU, Jugolav Prose-writers Writing Romanian 77
EUGENIA POPEANGĂ, Echos of "Celestina" in the Romanian Literature 81

Points of View

RODICA CROITORU, Reflections on Art and its Future . . . 85

Romanian Literature in School

ANCA RIZESCU, Perpessicius' Beginning in Criticism 93
N. MECU, Al. Andriţoiu's Poetry 99

Notes and Documents

PAVEL ŢUGUI, Grigore H. Grandea to Titu Maiorescu 105
MARTIRA BOGDAN, A Late Echo of the '48 Literature: Gr. H. Grandea's Novels 114

The Review of Editions

AL. SĂNDULESCU, Liviu Rebreanu, *Works*, I—VI 121

Reviews

VIRGINIA CARTIANU, Celtic Traces in Romanian Spirituality and Culture (*George Muntean*); VALERIU CRISTEA, Introduction to Ion Neculce's Work (*Dumitru Velciu*); MIHAIL KOGĂLNICEANU, Works, tome I (*Mircea Anghelescu*); ION STĂVĂRUŞ, Elena Văcărescu (*Elena Piru*); DUMITRU MATEI, Mihail Dragomirescu. The Philosophical and Aesthetic System (*Marian Vasile*); VLADIMIR STREINU, Essays in Literary Criticism (*Marcel Duţă*); BARBU SOLACOLU, Evocations, Confessions, Portraits (*Nae Antonescu*); ŞERBAN CIOCULESCU, Caragialiana (*Mihai Vornicu*); FRANCESCO PETRARCA's Canzzoniere (*Marin Bucur*); NADA MILOŠEVIĆ-DORĐEVIĆ, Zajednička temastsko-sižejna osnova srpskohrvatskih neistorijskih epskih pesama i prozne tradicije (*Victoria Frîncu*) 125

The Review of Reviews

Steaua, *Convorbiri literare*, *Cronica*, *Viaţa românească* (*Emil Manu*); *The Annals of the University of Craiova* (*G. Muntean*); *Mihai Eminescu Cahiers II* (*Rodica Florea*); *Cahiers Roumains d'études littéraires* (*B. Cioculescu*) 145

The Scientific Life 153

Rev. ist, teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 1—156, Bucureşti, 1975

GEORGE MUNTEAN

CERCETAREA LITERARĂ ÎN LUMINA CONGRESULUI AL XI-LEA AL P.C.R.

În cadrul social-politic stimulativ pe care l-au trasat lucrările Congresului al XI-lea al Partidului Comunist Român ansamblului vieții noastre, cercetarea literară își găsește și ea noi repere și îndreptățiri, perspective și căi de manifestare care s-o ducă la noi împliniri și confruntări fertile. Menirea ei, ca și a întregii activități de această natură, este fixată în raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Congres, unde stă scris că : „Fără îndoială, dezvoltînd frumoasele tradiții ale științei românești, cercetătorii, toți oamenii de știință nu vor precupeți nici un efort pentru a ridica activitatea de cercetare din țara noastră la un nivel superior, pentru a-i spori contribuția la accelerarea dezvoltării României pe calea socialismului și comunismului și, totodată, la progresul științific internațional"[1].

Cît privește cîmpul cercetării literare, el este sugerat în același raport în frazele : „De-a lungul existenței sale, poporul român a creat o artă care exprimă pregnant modul său de viață și muncă, gîndirea și sensibilitatea sa, setea de libertate, voința de a-și făuri un trai mai bun, optimismul, încrederea în forțele proprii, în viitor. În noile condiții ale dezvoltării patriei noastre socialiste, arta și literatura sînt chemate să dea expresie activității tumultuoase desfășurate de poporul român în toate domeniile de activitate, să înfățișeze marile realizări, entuziasmul, optimismul și hotărîrea sa de a merge neabătut înainte"[2]. A pune în lumină datele acestui proces și a încerca să contribuie la dezvoltarea sa nestînjenită constituie pentru cercetătorul domeniului literar o îndatorire grea de răspunderi, dar și plină de bucurie lucidă de cîte ori izbutește un pas într-o atare direcție. Este un mijloc de a fi contemporan și eficient, de a te investi plenar într-o muncă ale cărei ecouri și rezultate se integrează nemijlocit operei generale de ridicare a societății românești pe noi trepte.

În aceste condiții, o reexaminare a rezultatelor și o stabilire competentă a zonelor de investigat, o apreciere a mijloacelor și a forțelor ce pot fi angrenate în diverse zone ale cercetării literare, sînt de natură a reliefa, deopotrivă, stadiul la care ne aflăm, ca și perspectiva în lumina căreia putem acționa.

---

[1] Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român*, Editura politică, 1974, p. 63.

[2] *Ibidem*, p. 95.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 5–8, București, 1975

O primă constatare ce se impune oricui scrutează domeniul cercetării literare este aceea că *ansamblul* acestuia s-a diversificat necontenit în anii din urmă, atît ca problematică şi discipline, cît şi ca nivel general de abordare a fenomenelor, fie ele particulare sau mai cuprinzătoare. Această ramificare a metodelor şi procedeelor, tendinţa spre investigarea întregului cîmp al literaturii sînt astăzi realităţi evidente oricui. Dar cîştigul mai important al ultimilor ani este renunţarea convingătoare la cantonarea în zone oarecum etanşe ale literaturii şi trecerea la proiectarea fenomenelor studiate pe ecranul întregului fenomen. Studierea faptelor literare vechi din perspectiva actualităţii şi a celor contemporane în raport cu întreaga devenire a literaturii române este de natură să dinamizeze terenul avut în vedere, să sugereze noi căi şi să genereze idei, a căror fertilitate pare neîndoielnică. Un asemenea exemplu de abordare creatoare a faptelor ni-l oferă chiar Programul partidului, a cărui fixare pe o amplă temelie istorică este plină de sugestii şi semnificaţii, exemplară în îmbinarea organică dintre trecut, prezent şi viitor în analizarea destinelor şi locului României în lume. Aplicînd aceleaşi principii şi aceeaşi metodă la fenomenul literar, manifestînd aceeaşi voinţă de a reliefa plenar specificul şi sensurile fundamentale ale acestuia, cercetătorul poate fi sigur că va aduce un plus de lumină şi înţelegere a diverselor aspecte ale acestui domeniu.

Raportarea constantă a literaturii naţionale la cele europene şi chiar extraeuropene, conştiinţa vie că prin scriitorii noştri de primă mărime ne înscriem în universalitate, la a cărei diversificare contribuim indiscutabil, e o altă obligaţie ce decurge cu şi mai acută stringenţă din lucrările Congresului. Pentru că paşii fermi înainte pe care-i va înscrie cercetarea literară în următorii ani sînt tot mai intens condiţionaţi de cunoaşterea complexităţii fenomenelor, metodelor şi mijlocelor de cercetare din întreaga lume, de situarea elastică şi comprehensivă faţă de acestea, de fermitatea atitudinii critice creatoare de pe care ne vom situa faţă de ele, propunînd, în acelaşi timp, propriul nostru punct de vedere şi militînd pentru impunerea lui. Căci, după cum există o bogată literatură românească ce trebuie tot mai insistent relevată lumii, tot astfel există şi o şcoală românească de cercetare al cărei specific, rezultate, căi şi perspective se cuvin tot mai convingător integrate mişcării generale de această natură.

Situarea fermă în miezul contemporaneităţii şi afirmarea punctului de vedere românesc în context internaţional este un act patriotic dintre cele mai relevante pentru cercetătorul literar, un mijloc de a se înscrie eficient în lupta pe care o stimulează partidul nostru pentru cunoaşterea tezaurului culturii române în lume. A urmări fluxul literaturii noastre prin vreme, a-l corela pe acesta cu cele ale altor popoare, cu care se întrepătrunde, coincide, se influenţează reciproc sau se află în semnificative paralele este o necesitate a cărei argumentare aproape că nu mai e necesară.

Din acest punct de vedere sînt generatoare de mari speranţe cercetările comparatiste tot mai cuprinzătoare care au loc de o vreme la noi, în al căror cadru Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", precum şi „Revista de istorie şi teorie literară" se înscriu cu o seamă de rezultate şi lucrări în curs de elaborare şi apariţie, a căror utilitate este neîndoielnică. Această punere consecventă în lumină a multiplelor relaţii ale literaturii române cu alte literaturi, pe parcursul întregii sale deveniri,

atestă încă mai convingător specificul acesteia, vitalitatea şi diversitatea ei, iar, pe de altă parte, maturitatea şi nivelul înalt al şcolii româneşti de cercetare literară.

Se înţelege că atît progresele în cunoaşterea şi punerea în lumină a complexităţii intrinsece a literaturii naţionale, cît şi raportarea ei nuanţată la cele ale altor popoare, generează noi probleme şi necesităţi, noi sinteze, monografii, ediţii, dicţionare, bibliografii şi alte instrumente de lucru şi de cunoaştere. Este încă o explicaţie a nevoii stringente a unor astfel şi alt fel de tipuri de lucrări. Ca şi în alte domenii ale cercetării, şi în cel literar, apariţia unor discipline, metode şi lucrări deosebite implică organic necesitatea producerii altora şi a altora, încît, practic, niciodată nu vom avea de-a gata tot ce ne trebuie. Evident, acesta nu-i un motiv pentru a eluda lipsurile şi a amîna la nesfîrşit alcătuirea unor bune instrumente de lucru, în absenţa cărora se risipeşte o incalculabilă cantitate de energie şi se nasc uneori false probleme sau imagini asupra fenomenului nostru literar.

Este nevoie, de aceea, de o coordonare mai strînsă, la nivelul instituţional şi chiar naţional, pentru corelarea eforturilor şi eşalonarea urgenţelor, pentru distribuirea mai echitabilă a forţelor şi dezbaterea pe multiple planuri a diverselor aspecte ale cercetării, direcţie în care institutul şi revista noastră au întreprins unele acţiuni şi pe care vor încerca a le diversifica şi permanentiza. Dar, se înţelege, forţele sînt cu mult mai multe, problemele mult mai complexe, încît distribuirea şi rezolvarea lor e departe de a putea fi înfăptuită numai într-un atare cadru şi cu numai atîtea posibilităţi. Însă, prin contribuţia sa la cele trei volume apărute şi la al patrulea, aflat în faza finală, ale *Tratatului de istoria literaturii române*, prin *Istoria şi teoria comparatismului în România*, prin *Izvoare folclorice şi creaţie originală* (o investigare complexă a întregii literaturi române în raport cu folclorul), prin *Reviste progresiste interbelice conduse şi îndrumate de partid*, prin volumele de *Documente şi manuscrise literare*, prin antologiile de folclor, prin *Conceptul de realism în literatura română*, prin volumele de *Reviste literare de la sfîrşitul secolului XIX* şi de la începutul celui în curs, prin *Dicţionarul de critică literară* prin *Istoria literaturii române contemporane*, prin *Aspecte contemporane ale lirismului*, prin bibliografia literaturii universale în presa românească şi prin alte multe lucrări apărute, în curs de apariţie, aflate în faza finală de elaborare sau în plină efectuare — colectivul Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" (care este şi o permanentă *şcoală* a cercetării literare) a dat şi dă scrieri asupra utilităţii cărora şi-au spus alţii cuvîntul, în ţară şi în străinătate.

Revista noastră, care e departe de a putea oglindi întreaga activitate a institutului, ci mai mult o punctează, ca şi pe cea a altor specialişti din ţară şi din străinătate, a încercat şi încearcă în mod constant a se alinia acelorași imperative ale cercetării literare şi a contribui la cunoaşterea şi satisfacerea lor.

Orientarea planurilor de cercetare şi stabilirea complexă a ordinii de priorităţi, în funcţie de cerinţele stabilite de Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român, în funcţie de Programul partidului, sînt de natură să stimuleze şi să diversifice preocupările noastre, să genereze rezultate la care putem gîndi de pe acum cu toată încrederea. Pentru că, în fond, şi cercetarea literară de tip nou, avînd la bază umanismul socialist, poate

„să redea, în forme cît mai variate, preocupările şi frămîntările, dorinţele şi aspiraţiile poporului nostru, încrederea sa nestrămutată în ziua de mîine, în viitorul de libertate şi independenţă al naţiunii noastre"[3]. Este un mod de a contribui la apropierea de prezent a acelei vremi cînd „omul se va ridica pe o treaptă superioară de cunoaştere, va putea participa cu adevărat conştient la activitatea poporului de făurire a propriului său viitor liber"[4]. Căci, avînd clare perspectivele şi îndatoririle noastre, cunoscîndu-ne bine treapta la care am ajuns în investigarea complexă a fenomenului literar naţional şi universal, putem acum păşi cu mai multă competenţă şi obiectivitate la realizarea sarcinilor ce ne revin, pe acest teren. Militînd „pentru o literatură care să se afirme, într-adevăr, nu numai pe plan naţional, ci şi pe plan internaţional şi care să depăşească realizările înaintaşilor"[5], contribuind la luminarea valorilor acesteia, cercetarea literară românească îşi va îndeplini una dintre obligaţiile ei cele mai importante. Aceasta, situîndu-ne pe o poziţie „care să oglindească specificul istoric şi tradiţiile poporului nostru, uriaşa operă socială pe care o înfăptuieşte în prezent, ţinînd totodată seama de ceea ce este nou în cunoaşterea umană pe plan universal, de năzuinţele generale de viitor ale omenirii"[6].

---

[3] Nicolae Ceauşescu, *op. cit.*, p. 95.
[4] *Ibidem.*
[5] *Ibidem*, p. 96.
[6] *Ibidem*, p. 95–96.

NICOLAE BALOTĂ

ESTETICA LIRICULUI ÎN ARTELE POETICE ALE SECOLELOR XVI—XVIII

Deşi a fost folosit în Antichitatea greacă, şi îndeosebi în perioada elenistică — sub forma *lyrikos* —, deşi a fost cunoscut, de unii dintre autorii retoricilor şi poeticilor medievale, conceptul de *liric*, ca o categorie bine definită, ca un termen denumind un gen literar, apare abia în secolul al XVI-lea. Artele poetice ale Renaşterii tîrzii (şi îndeosebi cele italiene şi latine) sînt textele care vor circumscrie conceptul, îl vor raporta la altele similare, mai ales în clasificarea genurilor şi speciilor poeziei. Marele număr al acestor texte (în catalogul lor comentat pe care l-a stabilit Irene Behrens[1] găsim aproximativ treizeci de arte poetice numai în limba italiană şi latină, publicate în secolul al XVI-lea), ca şi faptul că unele dintre acestea erau folosite ca manuale de învăţămînt, explică circulaţia termenului şi lenta sa încetăţenire în terminologia estetică, în aceea a artelor poetice post-renascentiste şi, în genere, în ceea ce am putea numi limbajul criticii moderne. Secolul al XVI-lea, al XVII-lea, ca în prima jumătate a secolului al XVIII-lea constituie în evoluţia conceptului de liric epoca statornicirii sale ca o categorie poetică. Această categorie a liricului va deveni un termen general admis de gîndirea literară europeană abia în jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea[2].

Faptul că poeticile Renaşterii includ în terminologia lor, tot mai frecvent de la începutul secolului al XVI-lea, conceptul de liric, se datoreşte unui complex de circumstanţe dintre care vom aminti, înainte de a analiza unele texte semnificative, doar următoarele: Redescoperirea şi editarea unor opere ale Antichităţii greco-latine cum sînt *Poetica* lui Aristotel sau epistola *Ad Pisonem*, arta poetică a lui Horaţiu, ca şi comentariile umaniştilor pe marginea lor, au incitat speculaţiile teoretice referitoare la poezie. Un adversar modern al clasificărilor şi al genurilor literare, Benedetto Croce, afirmă în *Estetica* sa că: „Renaşterea, însuşindu-şi textul aristotelic, comentîndu-l şi forţîndu-l ici-colo, sau gîndindu-l într-un mod cu totul nou, începe să stabilească o serie de genuri şi subgenuri poetice, definite în mod rigid şi supuse unor legi inexorabile"[3]. Este adevărat că artele poetice

[1] Vezi: Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Max Niemeyer, Halle (Saale, 1940).

[2] Benedetto Croce, *Poezia. Introducere în critica şi istoria poeziei şi literaturii*, trad. Şerban Stati, Univers, Bucureşti, 1972, p. 58. Cf. de asemenea, p. 230 (postila despre *lirism* şi *lirică*).

[3] Benedetto Croce, *Estetica*, tr. D. Trancă, Ed. Univers, Bucureşti, 1971, p. 493.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 9—17, Bucureşti, 1975

ale epocii abundă în clasificări, că ele reprezintă o regîndire a textelor antice, dar va trebui să aşteptăm încă aproape două secole după ceea ce am putea numi primul clasicism modern, al Renaşterii, pentru ca al doilea clasicism — cel francez, mai apoi cel european —, începînd cu secolul al XVII-lea, să definească genuri şi subgenuri, pe care să le supună unor „legi inexorabile". Ceea ce observăm la autorii de tratate din secolul al XVI-lea este încă o incertitudine, chiar o oarecare confuzie în trasarea limitelor dintre genuri în clasificările lor, ca şi în codificarea reflecţiilor lor. Această incertitudine care explică marea varietate a artelor poetice renascentiste şi postrenascentiste derivă, îndeosebi, din asimilarea datelor poetice provenind din două surse diferite : una fiind poezia antichităţii, care-şi găseşte fervenţii îndeosebi în rîndul umaniştilor, alta fiind poezia „nouă", în limbile naţionale ale popoarelor formate în cursul Evului Mediu. Astfel chiar dacă unii autori ale poeticelor Renaşterii neglijează cu superbie poezia provensală, *il dolce stil nuovo*, pe Dante ori Petrarca, alţii (şi vor fi din ce în ce mai numeroşi) vor căuta în explicaţiile lor punţi conceptuale, moduri teoretice de a apropia, sau de a stabili distincţii între poeţii vechi şi noi. Astfel, un Benedetto Varchi vede în Pindar un autor de *canzoni* („*Pindaro . . . negli inni suoi, che altro non sono che canzoni a modo nostro*"[4]). El îl apropie pe Petrarca de poetul elin, în care vede, în egală măsură un liric.

Aşadar, un consens al poeticilor în ce priveşte liricul se va stabili foarte încet. Un asemenea consens n-a putut fi realizat nici în epoca lui Scaliger, nici, mai tîrziu, în aceea a lui Boileau, cu toată autoritatea de care s-au bucurat poeticele lor cu caracter de edict. Aceasta, înainte de toate, pentru un motiv care ne apare azi cu o deosebită claritate, în urma explorărilor din ultimii ani efectuate în domeniile poeziei şi poeticii post-renascentiste, ale barocului şi manierismului. Şi anume, cu toată aparenta convergenţă clasicistă a artelor poetice din secolul al XVI-lea şi al XVII-lea, curente adverse subterane ori manifeste se fac simţite, determinînd o perturbare a relativei ordini poetice. De aici, cum vom vedea, avatarurile conceptului de liric, fie că-l urmărim în definiţiile şi clasificările explicite ale artelor poetice ori implicat în unele teorii şi ipostaze ale poeticului din secolele amintite.

Vom trece în revistă principalele lucrări de artă poetică din secolul al XVI-lea în care apare termenul de *liric*, începînd cu cele scrise în limba latină şi italiană.

Petrus Crinitus (Pietro Ricci), în *Libri V de poetis latinis*, a cărei prefaţă a fost scrisă în 1505, cartea fiind tipărită în 1511, introduce pentru întîia oară într-o clasificare a poeţilor pe categorii, liricii. Textul este sumar, categoriile fiind : „*Epici, Comici, Tragici, Lyrici . . . et alij*". Separat de aceste grupe, considerate, evident, mai importante, apare la Petrus Crinitus enumerarea altor grupe de scriitori : „*Satyrici, Elegiaci, Mimnographi, Epigrammatum scriptores*". Aşadar „liricii" apar alături de acele categorii de poeţi ce îşi aveau o justificare tradiţională, în *Poetica* lui Aristotel, care, după cum ştim, studiază, îndeosebi, tragedia, comedia şi epopeea. În ce priveşte sensul pe care-l dă teoreticianul italian al poeziei categoriei lirice, înţelegem din context că el aplică acest termen unui poet ca Pindar, dar

[4] Cf. Behrens, *op. cit.*, p. 82.

că poezia lirică (nu găsim o asemenea denumire la Petrus Crinitus) se identifică cu acele *canzoni* pe care o tradiție specific italiană o lega de numele lui Petrarca. Remarcăm, așadar, prezența poeților „*lyrici*" în această operă, ca și a interpretării termenului prin conjuncția influenței petrarchismului cu apariția unui cult al lui Pindar. Trebuie să notăm că poetul odelor olimpice era cunoscut încă din 1423 (avem o copie manuscrisă la această dată), prima versiune tipărită fiind publicată în 1511.

Ca și Petrus Crinitus, Joachim Vadianus, din Saint Gallen, în *De Poetica et Carminis ratione liber* (Viena, 1518), stabilește o clasificare a poeților mai curînd decît a poeziei. În bună tradiție aristotelică (fără ca influența stagiritului, care este amintit, să fie prea profundă), pe locul întîi al clasificării sînt amintiți: „Poetae heroici sive ut *Aristoteles* eos nominat *Epici*...". Exemple de poeți „eroici" sau „epici": Homer și Virgiliu. Dar, îndată după poeții epici, se vorbește despre „Lyricum poema", exemplele fiind luate din Horațiu, iar sursa teoretică fiind Quintilian. Iată o frază în care, fără să se ofere o definiție a liricului, acesta este circumscris: „Sunt hodie Harmoniae lyricae percelebres /neque unquam antea ut credo/tam festivo cantu pronunciatae, quod musicorum nostri temporis solertia contigit: Lyricis, Hymnographi, et Melici iunguntur/qui deorum maiori quodam spiritu moliuntur: quales apud Graecos Orpheus et Hesiodus maxime: Apud nos Catallus qui Diane hymnum cecinit et recentior Michael Marullus". Așadar, poezia orficelor eline a lui Hesiod, ca și aceea („*apud nos*") a lui Catul sau a lui Michael Marullus tarhaniotul — grec de expresie latină, autor al unor *Epigrammata et Hymni* (1497), sînt considerate exemplare pentru „poema lirică". Interesant este faptul că, probabil pentru întîia oară, Catul este considerat liric. Pînă atunci (în puținele texte din secolul al XV-lea), singur Horațiu se bucura de acest apelativ. Mai observăm că *liricul*, sau mai exact poezia „liricilor" este caracterizată ca o modalitate poetică a laudei adusă zeilor. Imnul este considerat liric. În schimb, Joachim Vadianus trece *oda* pe care o vom întîlni tot mai des în artele poetice renascentiste —, în categoria „*dityrambus*".

Primatul epos-ului asupra liricului este un dat constant în aceste texte. Astfel, Foedericus Nausea din Waischenfeld, în *Ars Poetica* (Veneția, 1522), tratează întîi despre „epopee (gen major), apoi despre „Lyricum", pe care, de asemenea, nu-l definește, dar dă cîteva exemple de poeți lirici (poeți minori din timpul său). Liricul apare astfel ca o categorie incertă dar necesară în clasificări. Dealtfel, aceste clasificări devin tot mai complicate: liste tot mai lungi apar, pe măsură ce textele lui Platon, Aristotel, Cicero și Horațiu sînt mai bine cunoscute, oferind elemente pentru noi și noi diviziuni. L.G. Gyraldus, în *Historia Poetarum tam Graecorum quam Latinorum* (scrisă și publicată între 1507—1508, republicată în *Opera*, Leyden, 1696), nu se referă la *Poetica* aristotelică, atunci cînd discută despre *Poetarum et poematum quot species*, dar cunoaște, evident, tezele aristotelice. În schimb, îl citează pe Johannes Tzetzes (1110— aproximativ 1181), scriitor bizantin, după care poeții s-ar împărți în: „heroicos, hyricos, Dithyrambicos, Jambographos..., Elegos, epigrammatographos, Anathematicos, Hymnographos, Asmatographos, Epithalamiographo Monodos". Asemenea liste complicate vor impune — ca un fel de reacțiune simplificatoare — necesitatea concentrării categoriilor de poeți, ca și a speciilor poetice, în cîteva grupe principale. Teoria celor trei genuri — liric, epic

și dramatic — este un rezultat al eforturilor de natură clasicistă, îndreptate spre o ordonare a poeticului.

O asemenea ordine avea nevoie, pentru a fi stabilită, de un principiu de autoritate. Or, Aristotel (care e departe încă, în prima jumătate a secolului al XVI-lea, de a constitui o autoritate unică și necontestată), va avea un rol esențial în simplificarea clasificărilor și în definirea genurilor. Dar, din punctul de vedere al conceptului de liric, știm că Aristotel nu oferea (decît prin distorsiunea semnificației unor texte din *Poetica*) indicații în privința liricului. Astfel, Aristotel, foarte mult utilizat, în definirea epopeii, tragediei, comediei, va fi completat prin alte surse.

Poetul și teoreticianul Gian Giorgio Trissino (autorul *Italiei eliberate de goți*), în opera sa *La Poetica* (Vicenzo, 1529—1563), pornește în edificarea unei trichotomii poetice de la cunoscutul text al lui Platon, din *Republica*, III, 394, b.c. Folosind pentru poezie — ca și Dante — termenul *Canzone* (înglobînd sub această denumire specii „moderne" mai curînd decît antice, precum : „*elegie*", „*ballate*", „*sonetti*", „*madrigali*", „*serventesi*") Trissino vorbește despre trei maniere ale poeților : I. „...Poeta parla sempre in sua persona" în elegie, ode, canzoni, ballate, sonette). II. „...Poeta mai non parla in sua persona, ma solamente induce persone che parlano..." (*Commedia, Tragedia, Egloga*).
III. „...Poeta parte parla, et enuncia, e parte introduce persone che parlano..." (Homer, Virgil, *Cantiche* di Dante. *Trionfi* del Petrarca etc.).

Dintre aceste „maniere" cea care corespunde liricului este prima. Ea reprezintă vechiul „*narrativum*", respectiv paragraful al doilea din textul lui Platon : „...un al doilea fel în care faptele sînt raportate de însuși poetul" (*Rep.*, III, 394 b).

Simplitatea acestei tripartiții este ademenitoare. O vom vedea admisă de mai mulți autori. De pildă, Mario Equicola, în *Institutioni al comporre in ogui sorte di Rima della lingua volgare* (1541), propune trei „modi" ale poemelor : unul „*Attivo*" (*Tragedia, Commedia, Satira*), altul „*Ennarativo*" (*Historia, Sententie, Filosofia*) ; al treilea „*Misto*"... „il qual cantiene Heroica, soavittà lirica, et miserabili Elegi". Astfel, fără să alcătuiască o specie aparte, poezia avînd „suavitatea lirică" este trecută, de astă dată, nu în categoria „narativum"-ului antic, ci în cea mixtă.

Dar autoritatea lui Aristotel o depășește în curînd, și de departe, pe aceea a lui Platon. În 1536 apare prima traducere latină, revizuită, a *Poeticii*. În același an, *Poetica* lui Bernardino Daniello se întemeiază pe autoritatea Stagiritului. În această poetică se încearcă pentru întîia oară o mai atentă caracterizare a atributelor liricului. Nu putem vorbi despre o definiție a conceptului, dar din enumerarea temelor poeziei lirice deducem sfera acestui concept. Dealtfel, Bernardino Daniello împarte pentru întîia oară poezia în trei genuri, care vor fi cele pe care o tradiție seculară le va consacra în poetica europeană. În *Poetica* sa lirica apare ca un gen de sine stătător, alături de dramă și epos. Ce aparține liricii ? Iată un text semnificativ al lui Bernardino Daniello : „...ai *Lirici* le lode de gli Iddy et quelle de gli huomini parimente, l'amorose giovenili cure, i giochi, conviti, et le feste ; altri hanno i pianti, i lamenti, et le miserie ; altri i campi, le selve, gli armenti, le gregge, et le capanne". O definiție pe care Socrate, fără îndoială, ar fi respins-o cu ironie, ea nefiind alcătuită decît dintr-o

enumerare de obiecte sau teme eteroclite. Şi totuşi, lista aceasta este preţioasă. Liricul, categorie destul de abstractă, nedefinită în artele poetice mai vechi, dobîndeşte o consistenţă, o identitate, fie şi ca un numitor comun al unor teme poetice. Bernardino Daniello, care se dovedeşte în *Poetica* sa un spirit mai puţin aservit autorităţilor antice, este un mare admirator al lui Petrarca, a cărui poezie o numeşte „Divino amorosa lirico Poema". Liricul este analizat, cu fineţe, sub cele două ipostaze ale elaţiunii şi deprimării : „I quali alcuna volta tanto in alto levati con lo spirito valgono, che in altro luogo vengano a cader poi da quello, onde prima si levarono lontani". Imaginea zborului, ca şi a înălţării şi căderii, se vor asocia cu descrierea liricului ca fapt de sensibilitate.

Se poate afirma, pe temeiul îndeosebi al artelor poetice din jumătatea a doua a secolului al XVI-lea, că petrarchismul a avut o contribuţie hotărîtoare în configurarea semnificaţiei liricului. Şi, fără îndoială, ceea ce mult mai tîrziu, un alt italian, Benedetto Croce, în *Estetica* sa, ca şi în *Poezia*, va cenzura cu multă severitate, şi anume, literatura lirismului (a „lirismului" şi nu a „liricii"), adică a efuziunilor, a confesiunilor în versuri, literatură pe care esteticianul o defineşte prin „elaborarea literară a sentimentului" îşi are sorgintea — teoretică — în aceste arte poetice din Italia secolului al XVI-lea.

Benedetto Varchi, in *Lezioni della Poesia*, purtînd marca influenţei lui Aristotel, foloseşte criterii aristotelice în distingerea diverselor specii. El cunoaşte poeţi : eroici, tragici, comici, lirici, elegiaci, satirici, bucolici, epigramatici. Petrarca (Varchi mai are o altă lucrare închinată poetului : *Lezioni sul Petrarca*) este numit de el un poet „liric" şi explicarea cuvîntului rezidă în identificarea lui cu un poet care compune *canzone*. După Varchi, imnurile pindarice şi odele lui Horaţiu sînt, în mod egal, *canzone*, adică poezie lirică.

Giraldi Cintio, în *Discorso intorno al comporre dei Romanzi* (1554) îl trece şi el pe Petrarca printre „lirici volgari". Acest autor distinge două straturi ale liricii. Unul înalt, *altra lirica*, ce urmează regulile poeziei clasice elino-latine. Modele ale acestei lirici sînt Pindar şi Horaţiu. În schimb, ceea ce numeşte Giraldi Cintio (şi după el mulţi alţii), „la lirica petrarcheggiante", petrarchismul este o formă vulgară a liricii.

Cum arată Irene Behrens, în studiul ei, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, o problemă centrală a artelor poetice italiene din jumătatea a doua a secolului al XVI-lea este dacă Petrarca şi cu el toţi liricii pot fi consideraţi artişti, poeţi, conform legii aristotelice a imitaţiei. Iată o temă a poeticii care a fost mult dezbătută nu numai în acele vechi lucrări ce fac obiectul de faţă al cercetării noastre, ci — sub forma unor variaţii la aceeaşi temă — de esteticienii şi teoreticienii literari din ultimele două secole. Întrebarea pentru tractatiştii Renaşterii se punea astfel : Atunci cînd poetul vorbeşte în numele persoanei sale (şi, tot mai mult, definirea liricului se va face prin identificarea lui ca acest gen al discursului poetic) se mai poate vorbi, ca în *Poetica* lui Aristotel, 1460, despre imitaţie. Iată o parte din textul în cauză : „Demn de laudă în atîtea alte privinţe, Homer mai trebuie lăudat şi pentru că — mai bine decît orice alt poet — ştie care trebuie să-i fie rolul în economia operei. Poetul e dator să vorbească cît mai puţin în numele propriu, pentru că asta face din el un imitator. Alţi

autori nu fac decît să se scoată într-una pe ei la iveală; de imitat nu imită decît puţin şi rar.

Din exegeza lui Aug. Rostagni la acest text [5] reţinem doar observaţia că în sistemul piramidal (imaginea îi aparţine comentatorului) prin care Aristotel îşi imaginează poezia, locul cel mai înalt îl ocupă formele dramatice, cel mijlociu, formele mixte, dramatico-expozitive, precum epopeea, iar locul inferior (care nu se învredniceşte la Aristotel de vreo tratare) formele simplu-expozitive. Tocmai cele cu care cei mai mulţi dintre vechii autori italieni de arte poetice identificau liricul. Un alt comentator recent, Ferdinando Albeggiani [6], făcînd exegeza acestui pasaj, arată că, în raport cu perfecta imitaţie pe care o întîlnim în formele dramatice, există altele „relativ imitative" [7]. Această problemă a mimesis-ului în sau prin formele „narative" aristotelice, în care secolul al XVI-lea va recunoaşte vorbirea *lirică*, va determina caracterul estetic problematic al liricii.

Întorcîndu-ne la artele poetice renascentiste şi postrenascentiste, observăm că determinarea conceptului de liric va face progrese rapide în jumătatea a doua a secolului al XVI-lea. G.P. Capriano, în *Della vera Poetica* (Veneţia, 1555) îl prezintă pe Petrarca în felul următor: „...come (possiam dire) Lyrico Poeta et non come assoluto fittore o imitatore di attione...". Aşadar, o distincţie între poetul liric şi poetul imitator (respectiv dramatic sau epic). Liricul prezintă şi el imagini dar ale unei „Idea divina et d'una Dea mortale". Conceptul de liric se stabileşte, deci, în proximitatea „ideii divine", nu a realului de imitat. Dar, dilema lui Capriano este suscitată de textul aristotelic expus mai sus: Dacă nu imită, înseamnă că poezia se situează (conform criteriilor aristotelice) pe treapta cea mai de jos a poeziei sau chiar în afara sferei poeticului. Dar, aşa ceva nu se poate. Pentru Capriano, Pindar şi Horaţiu îl absolvă pe Petrarca. Liricul îşi are valabilitatea în sine chiar dacă nu este imitativ.

Tot astfel, după A. S. Minturno (*De Poeta*, Veneţia, 1559), obiecţiile ce se aduc liricii în baza tezei aristotelice privind imitaţia nu au valoare. De aceea, acest autor recunoaşte nu numai pe poeţii lirici ai antichităţii, ci şi pe aceia ai Evului Mediu. Argumentul său este lămuritor pentru modul în care concepe liricul: „Dopo gli antichi Lyrici vennero i nostri; i quali a scriver cominciarono Ballate, che come l'istessa voce significa, si cantavano ballando". Deci, baladele fac parte, după Minturno, din poezia lirică (ca şi ditirambul, afirmaţie cu totul izolată în contextul epocii), iar conceptul de liric include ideea textului cîntat, ba chiar şi a dansului. În sistematica genurilor înfăţişată de acest autor, epica are primatul: „Omnis enim poesis cum in tres dividatur partes, quarum una Scenica, altera Lyrica vocatur; Tertia, quae Epica dicitur, omnium maxima est, plurimaque genera complectitur". Împărţirea tripartită a genurilor cîştigă. Liricul devine tot mai mult un gen poetic autonom, chiar dacă mai puţin nobil decît dramaticul ori epicul şi în pofida faptului că la

---

[5] Aug. Rostagni, *La Poetica di Aristotele. Introduzione, testo e commento*, Torino, ed. a II-a, 1945.

[6] Aristotele, *La Poetica*, Introduzione traduzione, commento di Ferdinando Albeggiani, La Nuova Italia, Firense, 1934.

[7] Id., p. 122.

Minturno ca și la alți autori de tratate putem observa o fluctuație terminologică în acest sector. Într-adevăr, alături de termenul *liric* apare adeseori, în *De Poeta*, și cu o aceeași semnificație, vechiul cuvînt de origine elină *melic*.

Cea mai celebră poetică a Renașterii, *Poetices libri septem*, de Iulius Cezar Scaliger, publicată postum în 1561 este viguros „antichizantă". Se recunosc numai acele specii și categorii poetice pe care le-a recunoscut explicit Antichitatea greco-latină. Umanist clasicist, militînd pentru renașterea poeziei latine, Scaliger nu recunoaște, din opera poeților „moderni" — un Dante, un Petrarca — decît textele scrise în limba latină. Totuși, în ultima carte, a șaptea, a *Poeticei*, se discută despre liric, întrebarea pe care și-o pune autorul fiind aceea, tipică pentru epocă, a faptului dacă lirica poate sau nu poate să fie inclusă printre artele imitative. De fapt, de răspunsul la această întrebare depinde *legitimarea* liricului, justificarea sa ca o categorie poetică. Scaliger este reticent. Deși folosește cîte o formulă, precum „lyrica nobilitas", el nu recunoaște caracterul imitator al poeziei lirice, deci nu o consideră — în spirit aristotelic — ca avînd drept de cetate în cadrele poeziei pe care, în primele șase cărți ale lucrării sale, a definit-o mereu prin artă imitatoare. Lirica se identifică, în cartea a șaptea a *Poeticii*, cu *eppanghelia*, adică cu ceea ce latinii numeau *enoratio*. Liricul are o situație inferioară, nu constituie un gen autonom, și chiar în unele texte Scaliger îl trece printre alte specii, considerate minore, ale poeziei. Astfel: „...Ad haec multa sunt genera carminum, multa poematum...Lyrica, Scolia, Paeanes, Elegiae, Epigrammata, Satyrae, Sylvae, Epithalamia, Hymni, alia: in quibus nulla extat imitatio, sed sola nudaque επαγγελία, id est, enarratio aut explicatio corum affectum..." Fraza se încheie printr-o precizare importantă. Toate categoriile amintite (printre care multe, într-adevăr, vor fi socotite mai tîrziu specii ale liricii) sînt caracterizate prin faptul că poetul exprimă (istorisește sau explică) „afectele inimii" sau, am spune noi, ale sensibilității sale. Sever în spiritul clasicismului antic, în speță aristotelic, cu poetul care vorbește despre sine și sentimentele sale, negăsind o justificare teoretică a demnității unei asemenea poezii, Scaliger recunoaște totuși o trăsătură esențială a conceptului de liric, și anume faptul că el se referă la poezia pe care Croce — în spirit poate inconștient clasicist — o va disprețui ca „elaborare literară a sentimentului".

Firește, temele artei poetice circulă, sînt preluate dintr-un manual ori tratat într-altul. Tripartiția poeziei devine pe încetul un loc comun, și liricul, în ciuda rezistențelor teoretice, trebuie să fie admis. J. A. Viperano, în *De Poetica libri tres* (Antwerpen, 1579), definește și el liricul prin caracterele pe care le avea genul „*narrativum*" în sistema platoniciană. Alături de Ditiramb și de Epopee, Lirica alcătuiește un termen de bază al clasificării tripartite. Dacă aceasta se baza pe autoritatea lui Aristotel (fără o deplină justificare, firește în textele filozofului) la cei mai mulți din tractatiștii secolului al XVI-lea, în aceeași epocă alți autori adoptă o poziție manifest antiaristotelică, ceea ce înrîurește ideile lor asupra poeziei și a liricului în special.

Giordano Bruno, cel mai de seamă gînditor antiaristotelic al secolului este, în același timp, un negator al clasificărilor efectuate în sînul poeziei, deci și al oricărei teorii a genurilor, ba chiar și al oricăror reguli existente în sfera poeticului. Aceasta explică inexistența vreunei amintiri

a liricului în opera sa. Dacă îl amintim cu toate acestea este pentru că Giordano Bruno prin chiar negațiile sale deschide o cale pe care o vom vedea închizîndu-se, e adevărat pentru multă vreme, dar reapărînd în secolul al XVIII-lea, în deruta sistemelor și regulilor clasiciste. Poezia, afirmă Bruno, nu se poate naște dintr-o reglementare teoretică, genul poetic fiind perfect individual și insubordonabil normelor. Iată un text semnificativ : „Conchiudi bene che la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente, ma le regole derivano da le poesie et pero tanti son geni et specie de vere regole quanti son geni et specie de veri poeti". Acest text (pe care Croce îl va folosi în argumentația sa împotriva genurilor) apare în *Eroici furori* (Londra, 1585), continuîndu-se cu o frază care reprezintă o viziune de-a dreptul profetică, privitoare la soarta genurilor. Giordano Bruno declară că individualizarea genurilor reprezintă moartea lor : „...individualizzamento dei generi che voleva la loro morte".

Antiaristotelicii nu manifestă așadar un interes deosebit pentru lirică. Astfel, *Patrizio* (*Deca Istori*) notează, în legătură cu liricul, doar faptul — îndeajuns de bizar — că Părinții Bisericii (este citat Prudentius) erau „lirici". Evident, autorul se referă la anumite aspecte ale retoricii eclesiastice.

Fără să fie un teoretician în afara influenței lui Aristotel, Torquato Tasso (în *Poema Heroica*) face reflecții interesante asupra liricului și, îndeosebi, asupra stilului liric. Acesta se caracterizează, după poetul *Ierusalimului eliberat*, prin ornamentică. Mult mai „ușuratic" decît poemul eroic, cel liric este mult mai „înflorit". După Tasso, Pindar ar fi numit ornamentele poeziei sale „flori ale imnurilor (*hymnorum flores*). Aceeași ornamentație, aceleași înfloriturî stilistice din „lirica amoroasă" se pot recunoaște și în cea „sacră". Dar tocmai ornamentele caracteristice liricului îl fac inferior, îi conferă o „mediocritate". Torquato Tasso compară astfel poema epică și *liricul* : „Malo stile del Lirico non e pieno di tanta grandezza, quanta si vede nel heroico, ma abbonda di vaghezza, e di leggiadria, et è molto piu fiorito ; perche i fiori, e gli ornamenti esquisite sono propri della mediocrità...". Interesantă desconsiderare a liricului pentru motive de ordin stilistic. Liricul apare poetului în comparație cu eroicul sau epicul în mod evident inferior, un gen minor.

Ajungînd la sfîrșitul secolului al XVI-lea observăm în artele poetice care apar repetarea aproape stereotipă, în ce privește liricul, a unor teze susținute de predecesori. Lirica și-a consolidat poziția ; ea prezidează un gen poetic. Alături de epopee și dramă, ea este o categorie fundamentală a poeticii. Dar conceptul de liric este încă insuficient conturat. Atît denotația cît și conotația acestui concept sînt încă prea puțin precizate. Cînd autorii tratatelor încearcă să-l definească, de obicei ei își întorc privirea spre subiectele concrete pe care le denotează conceptul de definit. Ei încearcă enumerarea unor specii, a unor forme poetice, *liricul* devenind termen într-o clasificare, fiind echivalat cu un gen. A defini prin exemple nu înseamnă a defini, înseamnă a încerca imposibilul, a încerca să epuizezi infinitul. De asemenea, trebuie să remarcăm că, în ciuda numeroaselor clasificări în care Liricul ocupă tot mai mult un loc important în poeticile secolului al XVI-lea, acestea nu izbutiseră să ajungă la un acord asupra admiterii sale, ca și asupra vreunui sistem de clasificare. De aceea, la sfîrșitul secolului, autorii preferă delimitărilor de grup caracterizările liri-

culuí în sine. Astfel Giovanus Pontanus, cel care a fost numit „adevăratul părinte al Poeticii", autorul lucrării, *Poeticarum Institutiones* (Ingolstadt, 1594), operă care va fi folosită secole de-a rîndul prin şcoli, îi atribuie liricii un loc important în sistematica genurilor literare. Horaţiu este pentru el modelul exemplar al poetului liric. Dar ce anume caracterizează liricul, ce îi aparţine liricului? În textul latin al autorului: „...suavitas quae cum ex verborum floribus, sententiarum copia, collocatione pedum, rerum ipsarum ornamentis permagna existat". Ca şi Tasso, Giovani Pontano defineşte liricul prin ornamentică, dar şi prin mulţimea „sentinţelor".

Autorii spanioli, englezi şi în parte francezii din secolul al XVI-lea pornesc în mare măsură de la concluziile tratatelor latine şi italiene. Să nu uităm că unii dintre autorii amintiţi erau din spaţiul germanic. Spaniolii, îndeosebi, îi urmează pe italieni. Cervantes (în *Don Quijote*, partea I, cap. 47) vorbind despre cărţile cu povestiri cavalereşti care i-au sucit capul bietului hidolgo arată că: „structura fărămiţată a acestor cărţi îngăduie ca autorul să se poate arăta şi epic, şi liric, şi tragic, şi comic...". Aceasta încă nu ne spune mare lucru despre natura liricului. Tot astfel clasificările pe care autorii spanioli le repetă după colegii lor italieni. Celebrul Francisco Cascales (autor al unor *Tablas poeticas*, 1616) ne atrage atenţia (pentru a cîta oară într-un interval de un secol), asupra faptului că Aristotel n-a pomenit nicăieri şi niciodată despre poezia lirică. De aici reticenţele sale, întrebarea dacă lirica este sau nu este imitaţie cu cuvintele („arte de imitar con palabras"). Primul se pare, în Spania, Cascales distinge epica, *lirica* şi *scenica*. Sonetul aparţine, după el liricii. Afirmaţie foarte importantă căci ea va contribui la stabilirea unui specific al liricului modern.

ROXANA SORESCU

DESPRE „ESTETIZAREA" CATEGORIILOR

Termenul de „categorie", utilizat mai frecvent de estetica germană și franceză de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, ca și de esteticienii sovietici contemporani, are încă un regim neprecizat în ce privește sfera de conținut și aria de întrebuințare. Noțiunea nu e folosită în estetică în nici unul din sensurile ei filosofice: nici în cel aristotelic („diferitele clase de predicate care se pot afirma despre un subiect oarecare"), nici în sensul ei kantian (de „concept fundamental al rațiunii pure, formă apriorică a conștiinței umane, reprezentînd toate funcțiunile esențiale ale gîndirii discursive"), ci în sensul, mai larg și mai ambiguu, de concept de maximă generalitate la care ne raportăm gîndirile și judecățile. Statutul inițial neprecizat al noțiunii de categorie a lăsat loc suficient arbitrariului lingvistic, astfel încît sfera ei de cuprindere conține astăzi concepte aflate pe trepte de generalizare deosebite: frumosul este socotit categoria estetică fundamentală, dar, alături de el — și sublimul, tragicul, comicul, grațiosul etc. Această listă de „categorii" concretizate printr-o reacție psihică specială a receptorului de artă are la rîndu-i o întindere variabilă, unii esteticieni includzînd, de exemplu, umoristicul, idilicul, solemnul etc. printre categorii, alții restrîngînd numărul lor la formele kantiene de corupere a frumosului prin amalgamare cu noțiuni extraestetice, morale sau istorice: sublimul, tragicul, comicul, urîtul. Oscilările aflate în capacitatea de cuprindere a listei de categorii sînt posibile datorită chiar impreciziei conținute în definiția conceptului, posibilității de a utiliza în același mod o noțiune ce presupune în primul rînd un act de valorizare — frumosul — cu noțiuni pentru care contează în primul rînd reacția psiho-morală a receptorului de artă și care împing valorizarea pe plan secund, prin chiar deturnarea contemplației estetice din detașarea ei inițială spre implicarea non-estetică a spectatorului.

Pe de altă parte însă, nu ne putem dispensa în analiza singurului mod de a exista al operei de artă — în receptare — de acele noțiuni care exprimă legătura dintre datul obiectiv care este opera și reacția subiectivă stîrnită de ea. Obiecția principală, în acest stadiu, privește includerea unor reacții subiective, fie chiar de subiectivitate generalizată, aflate pe trepte de conceptualizare diferite în sfera aceleiași noțiuni, lărgind astfel zona ei de acțiune pînă la a o face inutilizabilă, prin înmagazinări prea numeroase.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 19—23, București, 1975

Imprecizia cu care a fost folosit cuvîntul „categorie" în raport cu noțiunea estetică fundamentală de „valoare" l-a stigmatizat de la început, împingîndu-l în domeniul arbitrariului, aproape necorectat prin generalizare. Cînd Victor Basch, în *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, extindea „categoria" din vocabularul filosofic kantian la cel estetic, o făcea desemnînd-o drept „impresie subiectivă, datorată unor cauze obiective". Era, poate, cea mai adecvată circumscriere a termenului, întrucît îl situa corect în sfera receptării subiectivității, „cauzele obiective" însemnînd, în sensul lui Kant, doar că sînt situate în afara subiectului. Charles Lalo, care folosește cel dintîi ideea de categorie cu sens propriu-zis artistic, impune însă o viziune structural extraestetică, aceea de organizare a unor forme aflate în acțiune sau în opoziție, fără a preciza chestiunea esențială: dacă existența categoriilor și posibilitatea manevrării lor în analiză presupune implicit o atribuire de valoare sau dacă însăși dezvăluirea lor prin operă înseamnă existența unei valori obiective. Clasificarea pe care o produce el în funcție de echilibrul armoniei estetice respinge, în fond, valorizarea ca factor constitutiv al sistemului categorial: frumosul înseamnă armonie realizată, tragicul și dramaticul — armonie căutată; comicul și burlescul — armonie pierdută. Cum vedem, ne aflăm prin Basch și Lalo în strictă dependență conceptuală kantiană, categoriile neexistînd decît ca forme impure de manifestare a frumosului.

Mai aproape de epoca noastră, Étienne Souriau, într-un curs universitar din 1956, intitulat *Les catégories esthétiques*, socotește limpede că ele reprezintă valori, a căror „atmosferă" poate fi descompusă în noțiuni subordonate. Pe de altă parte însă, Mikel Dufrenne, în *Phénoménologie de l'experience esthétique*, mult mai aproape de tradiția lui Croce (care, așa cum se știe, elimina din estetică tragicul, comicul, sublimul, pateticul etc. ca pe niște procese psihice ținînd de reacții de simpatie sau antipatie, fără valoare estetică) nu recomandă decît termenul de „categorii afective", întrucît ele desemnează concomitent „o anumită atitudine a subiectului și o anumită structură a obiectului, și numai în ultimă analiză această structură și această atitudine sînt complementare".

Problema a fost reluată relativ recent de Anne Souriau (*La notion de catégorie esthétique*, în „Revue d'Esthétique", nr. 3—4/1966), care propune următoarea definiție a categoriei: „Impresie afectivă, ethos specializat, pe care o operă de artă ne face să le simțim imediat, prin felul în care acționează în ea un sistem de forțe structurate, care permit emiterea de judecăți de valoare estetice, cu posibilități comune pentru toate artele". Spre deosebire de descendenții kantieni, care implicau în recunoașterea categoriilor o judecată de valoare preexistentă, Anne Souriau, ca și Etienne Souriau, le justifică prezența prin posibilitatea de a elabora judecăți de valoare de o anume obiectivitate pe temeiul lor, afirmație cel puțin discutabilă. Pentru că a face dependentă judecata de valoare a) de recunoașterea unei categorii înseamnă a-i limita și a-i subiectiviza excesiv criteriile și b) de demonstrarea existenței obiective în operă a acestor concepte înseamnă a ignora specificul esteticului, de structurare armonioasă a unor realități extraestetice.

În estetica românească cea mai minuțioasă analiză a noțiunii de categorie a întreprins-o Tudor Vianu, în *Estetica* sa. Pe urmele lui Kant

și ale neo-kantienilor, Vianu pornește de la sinonimia dintre „categorie" și „corupere a frumosului"; „Categoriile estetice sau modificări ale frumosului, niște nume colective prin care sînt înțelese anumite impresii tipice pe care le putem primi de la artă, precum frumosul și urîtul, comicul și umorul, grațiosul, sublimul și tragicul" [1]. În analiza trăsăturilor distincte ale noțiunii și a modului ei de funcționare, Vianu se îndepărtează însă, fără teama de a se contrazice, de punctul de pornire, urmîndu-l de astă dată pe Hamann, și reducînd definiția categoriei de la relația obiect-subiect la ființarea exclusivă în obiect: „Spun: așa-numitele categorii estetice pentru că toate noțiunile înșirate mai sus țin de conținutul eteronomic al operelor, *dar nu de forma prelucrării lor* estetice (*s.n.R.S.*).

Nici frumosul sau urîtul, în înțelesul lor limitat, nici celelalte categorii amintite sau acelea care le-ar putea spori șirul în chip aproape nesfîrșit nu reprezintă moduri specifice de organizare ale materiei sau ale datelor conștiinței. Ele desemnează deopotrivă conținuturi, ele sînt noțiuni care se aplică materiei sau fabulației operei" [2].

Consecința restrîngerii noțiunii la „conținutul" operei este variabilitatea ei în timp, degradarea ei istorică (de ex., dispariția tragicului din arta contemporană) și excluderea ei din sfera estetică propriu-zisă, ca „noțiune metafizică sau morală". În mod paradoxal însă, Vianu nu deduce de aici necesitatea eliminării, înlocuirii sau restrîngerii folosirii „categoriilor" din estetica generală, ci intensificarea interesului pentru modul lor specific de funcționare, pe baza argumentului, nedezvoltat, că aceste noțiuni eteronomice reflectă caracterul eteronom al obiectului artistic. Așadar, Vianu exclude de la început interferența sferelor categoriei și valorii, dar simte nevoia păstrării unor noțiuni care să reflecte în conștiința subiectului natura obiectului. În acest punct se și află caracterul contradictoriu al esteticii sale: actul de valorizare fiind spontan implicat în orice act de receptare estetică, inclusiv în cel de receptare prin noțiuni tipizate, a elimina discutarea valorii estetice în raport cu categoriile înseamnă implicit a le elimina din zona esteticului.

Fără preocuparea de precizare a terminologiei (cu excepția articolelor consacrate de Liviu Rusu *Dicționarului de estetică generală*), noțiunea de „categorie" este folosită frecvent astăzi de estetica românească, fie pentru a fi identificată cu o înșiruire de termeni mai mult sau mai puțin legați de „valoare" (conform *Dicționarului de estetică generală* lista este cea restrîns tradițională: frumos, urît, sublim, tragic, comic, grațios), fie subliniindu-se raportarea ei la o anumită concepție istorică de viață și organizarea structurii interne a sferei în perechi antinomice (cf. Ion Ianoși, *Sistemul categoriilor estetice*, în vol. *Dialectica și estetica*, Edit. științifică, 1971).

Deci, două apar pînă acum a fi justificările fundamentale, dar contradictorii, ale utilizării noțiunii de „categorie" în estetică: a) posibilitatea de a elabora, prin recunoașterea ei într-o operă, o judecată de valoare asupra operei și b) ridicarea, pe temeiul ei, a unui sistem explicativ care să ușureze comunicarea dintre operă și receptor, fără a atribui

---

[1] Tudor Vianu, *Estetica*, EPL, 1968, p. 364—365.
[2] *Ibid.*, p. 368.

implicit prin aceasta valoare artistică operei. În cazul în care admitem legătura esențială și necesară între categorie și valoare reducem implicit numărul noțiunilor eficiente la una singură : frumosul, întorcîndu-ne astfel la concepția lui Kant, singura justificare a conservării celorlalte noțiuni rămînînd a le socoti pe fiecare trepte de metamorfozare a frumosului.

În cel de-al doilea caz, categoriile devin instrumente explicative operînd în sfera receptării și-și pierd, prin aceasta, poziția centrală în estetică. Atîta vreme cît esteticul nu este o valoare omogenă, categoriile ar reflecta, în domeniul receptării, reacțiile de diferite tipuri provocate de opera de artă. Acesta este, dealtfel, și sensul comun cu care se operează atunci cînd se vorbește de categorii. Cîmpul lor limitat de acțiune le deplasează însă din centrul de interes al cercetării. Compromisul propus de Anne Souriau, deloc nou în istoria esteticii, căci și Volkelt și Max Dessoir socoteau categoriile noțiunii de graniță între estetică și viață, funcționînd în ambele sfere, nu este decît teoretic posibil; practic, emiterea judecății de valoare pe baza unei impresii afective se reduce la subiectivizarea maximă a frumosului și nu rezolvă dilema introducerii printre categorii a manifestărilor lui alterate.

Tipice în istoria devenirii categoriilor sînt definirea și metamorfozele receptării tragicului. Catharsisul aristotelic, pe baza căruia s-a recunoscut de la început reacția tragică era, dacă nu o noțiune strict medicală, cel puțin una predominant psihică. Purificarea de milă și teamă se folosea de artă ca de mijlocul educativ cel mai rapid și mai eficace, teatrul însemnînd, atunci ca și mult timp după aceea, implicarea spectatorului nedistanțat într-o acțiune ce reprezenta o metaforă esențializată a existenței. „Categoria" estetică de tragic se centrează în jurul unei reacții psihice, provocate cu eficacitate de o specie artistică obligată, pentru a-și atinge scopurile, să îndeplinească anumite condiții. Regulile construirii tragediei s-au păstrat și atunci cînd evoluția mentalității sociale a făcut catharsisul imposibil. Printr-un transfer de sens, a început să se identifice reacția reală produsă de tragedia greacă cu o calitate decurgînd din structura acestei tragedii, din modul ei de construcție și din ideile implicate. Acest tip de gîndire metaforică aplicată la teoria artei a perpetuat considerarea tragicului drept categorie estetică și atunci cînd reacția stîrnită de un același tip de construcție a încetat să fie catharctică. În această situație noțiunea de categorie estetică a tragicului și-a pierdut orice determinare : dintr-un efect, cum fusese la început, a devenit o caracteristică nereceptată (întrucît nu declanșează o reacție adecvată) a unui obiect estetic, fără deci a decurge din calitățile intrinseci ale acelui obiect.

Arta modernă a complicat și mai mult relația dintre obiect și subiectul receptor. Individul contemporan, supus mai ales unor determinări tragice de natură ontologică, este înclinat să se autoproiecteze în opere care nu îndeplinesc nici una dintre condițiile tragediei. Perceperea grotescului, a sublimului, sau chiar a comicului drept tragic este o reacție contemporană frecventă, dar nu explicabilă estetic, ci filosofic sau moral. Asistăm la un proces de dezestetizare a tragicului, pe de o parte, și de ontologizare a lui, pe de altă parte. Nu e vorba aici, cum credea odată Ralea, de un transfer al percepției artistice în viață, ci de evo-

luția, pe căi paralele, a unui concept desemnat cu același cuvînt în domenii diferite. Omul modern, spectator al tragediei cel mai adesea detașat, distanțat, neimplicat este incapabil să trăiască purificarea catharctică, percepînd tragicul ca pe o tensiune imposibil de rezolvat între sine și operă. Tensiune care, pentru a se manifesta, nu mai are nevoie, la unul din poli, de îndeplinirea unor cerințe speciale de natură artistică; orice factor poate fi perceput ca tragic, întrucît nu avem de-a face decît cu o proiecție subiectivă, în receptare, a situației individului în lume și în istorie. Altfel spus, estetica modernă continuă să opereze cu „categoria" de tragic numai în virtutea generalizării abuzive a unei categorii parțial eficiente într-un timp revolut.

Considerarea, în terminologia lui G. Lukács, a oricărui efect artistic autentic drept catharctic, transformarea catharsisului în „categorie generală a esteticii" conduce, la o analiză mai atentă, la o pură polemică de cuvinte, pentru că Lukács desemnează prin „catharsis" o realitate mult mai largă decît cea aristotelică. Modificarea receptivității moderne, imposibilitatea de a realiza efectul cathartic, conservarea unei tensiuni nerezolvate este exprimată, printre cei dintîi, de Goethe: „Cine progresează pe drumul unei adevărate perfecționări interioare etice va simți și va mărturisi că tragediile și romanele tragice nu clamează nicidecum spiritul, ci transpun cugetul și ceea ce numim inimă într-o stare de neliniște și le duc către o situație vagă, nedeterminată; pe aceasta o iubește tineretul și de aceea este entuziasmat de asemenea producții". Părerea lui Goethe, citată de Lukács pentru a demonstra că Aristotel nu desemna prin catharsis un „efect moral direct și neechivoc", probează, dimpotrivă, metamorfozarea istorică a noțiunii și nu interpretarea ei diferită de către comentatorii anteriori lui Goethe. Tragicul ontologic, al opțiunii imposibile, al frustrării, al situării omului într-un timp finit; cel moral, al coliziunii dintre tendințe sufletești opuse dar cu egală îndreptățire la existență, tragicul istoric, toate forme de existență obiectivă, domină omul contemporan care însă (și acest lucru merită explicații speciale, mult mai întinse) a eliminat tragicul din artă.

Exemplul tragicului demonstrează specializarea tot mai evidentă a „categoriilor" estetice în forme ale receptării, fără ambiții de valorizare. Transferarea unor reacții psihice dintr-un domeniu limitat, cel al relațiilor în care se așază opera ca produs finit în sfera analizei ei fenomenologice și a creației ni se pare inadecvată. Ele acționează în sfera creației doar în modul non-conștient în care lucrează toate determinările sociale, psihice, estetice care presează asupra creatorului.

Incapabile nu numai să confere valoare (și orice atribuire de valoare pe baza lor ar dovedi eludarea specificului estetic, ce ține în primul rînd de raporturile interne ale operei și nu de reacția istorică a publicului), dar avînd chiar și o existență obiectivă discutabilă de vreme ce pot provoca reacții contrarii celor intenționate, noțiunile de tragic, comic, sublim, grotesc etc. nu pot fi socotite conceptele operative esențiale ale esteticii. Rămîne, încă o dată, drept singură categorie frumosul, cu transformările lui istorice.

N. TERTULIAN

THEODOR W. ADORNO — FILOZOFUL ŞI ESTETICIANUL *)

Odată cu publicarea ultimelor sale mari opere de sinteză : *Dialectica negativă* (apărută în 1966) şi *Teoria estetică* (scrisă în ultimii ani ai vieţii şi apărută postum, în 1970), figura lui Theodor Wiesengrund Adorno a căpătat dimensiuni considerabil sporite. Ceea ce numeroasele sale eseuri oferiseră pînă acum într-o formă inevitabil fragmentară şi rapsodică, dobîndea o nouă semnificaţie, graţie efortului sistematic şi rigorilor discursului teoretic. Oricare ar fi judecata finală asupra ideilor filozofului, nu se poate tăgădui că gîndirea sa este impregnată de contradicţiile cele mai acute, ca să nu spunem, imitîndu-l pe autor, de *aporiile* timpului nostru. Puţini gînditori s-au angajat cu atîta fervoare şi cu atîta voinţă de radicalitate (în care intră însă, cum vom vedea, şi o bună doză de malignă voluptate) să transpună în planul teoriei lanţul inextricabil al antinomiilor din societatea contemporană.

Exerciţiul dialectic provocator şi fascinant al raţionamentelor lui Adorno urmăreşte mereu să smulgă marile teoreme ale filozofiei clasice din starea lor de auto-suficienţă, să clatine pretenţia autonomiei lor pur filozofice şi să le supună unei verificări drastice, prin confruntarea cu imanenţa procesului social. Fără îndoială, patosul critic al discursului său este nutrit în permanenţă de o reprezentare bine determinată asupra mecanismelor şi structurilor societăţii contemporane. Este, dealtfel, o reprezentare similară celei pe care o au, mai ales asupra societăţii capitalismului tardiv, cu respectivele diferenţe, şi ceilalţi iluştri reprezentanţi ai „şcolii de la Frankfurt", Max Horkheimer şi Herbert Marcuse.

Faimoasa propoziţiune a lui Hegel din prefaţa la *Fenomenologia spiritului* : „Das Wahre ist das Ganze" (Întregul este adevărul), formează, de pildă, obiectul unui asemenea tipic exerciţiu recriminatoriu. Experienţa unei societăţi în care socializarea raporturilor umane a atins un grad fără precedent, dorinţele cele mai intime sînt obiectul unui proces invadator de „mercificare" şi manipulare, şi spontaneitatea individului aproape jugulată, i se pare lui Adorno un argument suficient pentru a pune la îndoială adevărul preeminenţei necesare a întregului asupra părţilor. Supus unei analize spectrale, „întregul" unei asemenea realităţi se dovedeşte *neadevărat* : individul se simte în fond oprimat, mecanismele suprapersonale în care este angrenat cu necesitate au un caracter represiv, impulsurile şi înclinaţiile sale cu adevărat umane sînt de fapt sacrificate. Confruntate cu realitatea brutală a unei societăţi dominate

*) Fragment dintr-un studiu dedicat operei lui Adorno şi şcolii de la Frankfurt.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 25—36, Bucureşti, 1975

necruțător de legea „valorii de schimb", multe din principiile directoare ale marii filozofii clasice, inclusiv cele ale lui Hegel, și-ar dovedi fragilitatea și precaritatea. Tehnica raționamentului filozofic al lui Adorno este tocmai o asemenea retroversiune brutală. Zona privilegiată de inserție a meditației sale filozofice este cea a tensiunii insolubile între singularitatea individului (das Einzelne) și mecanismele represive ale unei societăți oprimante. Nu va mai fi așadar o surpriză să-l vedem stabilind o sinonimie între predominanța categoriei filozofice a totalității în sistemul hegelian și caracterul apologetic sub raport social al aceluiași sistem.

„Întregul este non-adevărul" (das Ganze ist das Unwahre), va suna răspunsul său ostentativ la celebra teză hegeliană. Teoremele sistemului hegelian sînt tratate mereu ca niște criptograme, în interstițiile cărora gînditorul se complace să descifreze implicațiile lor sociale. În spiritul de mai sus este demistificată și nu mai puțin celebra teză hegeliană din *Filozofia dreptului* : „tot ceea ce este real este și rațional" sau teza filozofică fundamentală a aceluiași sistem idealist : identitatea între subiect și obiect.

Adorno descoperă în teza „tot ceea ce este real este și rațional" tendința de a concilia în mod arbitrar contradicțiile unei realități a cărei desfășurare istorică nu ar legitima cu nimic o asemenea împăcare forțată : realitatea ne-ar fi oferit pînă acum, mult mai curînd, spectacolul unei *irratio* (Unvernunft), decît cel al unei pretinse raționalități intrinseci. Cu procesul împotriva tezei despre pretinsa identitate a subiectului și obiectului (punctul culminant al sistemului hegelian), atingem un nerv central al problematicii lui Adorno : a o accepta, ne încredințează autorul celor *Trei studii despre Hegel*, înseamnă a admite că resorbția obiectului în subiectivitate s-a încheiat în mod triumfător, că dominația omului asupra naturii a luat sfîrșit cu un rezultat în mod superlativ pozitiv, că sciziunea dureroasă între logica obiectivă a lucrurilor și aspirațiile subiectivității a fost suprimată. Nimic în realitatea istorică nu justifică însă optimismul impenitent implicat de o asemenea teză : pornirile individului sînt departe de a-și fi găsit împăcarea cu raporturile sociale obiective, tensiunea între cei doi poli e mai acută ca oricînd. Teza identității între subiect și obiect duce deopotrivă, în mod inevitabil, la concluzii apologetice : ea implică un elogiu al *existentului*, neutralizînd funcția critică și subversivă a gîndirii.

Adorno nu șovăie să stabilească o omologie între teoria kantiană a „subiectului transcendental", căruia îi revenea funcția de a „constitui" lumea grație determinărilor sale apriorice, și structura unei societăți clădite pe raționalizarea abstractă a raporturilor dintre indivizi, prin dominația hegemonică a relațiilor de schimb. Desconsiderarea kantiană a subiectului empiric și premierea subiectului transcendental nu ar fi decît reflectarea transfigurată a unei asemenea situații sociale. Afirmînd puterea coercitivă a regulilor și principiilor invariante asupra materiei empirice, Kant ar legitima inevitabil, în planul speculației filozofice, „reificarea" din viața socială, preeminența determinărilor abstracte asupra multitudinii diferențierilor individuale. (v. de pildă textul „Zu Subjekt und Objekt", publicat în cadrul secțiunii finale : „Dialektische Epilegomena" a volumului lui Adorno, *Stichworte*, *Kritische Modelle 2*,

ed. Suhrkamp, 1969, p. 155). Să amintim că ideea a fost formulată pentru întîia oară de Lukács în cartea sa de tinereţe *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923) şi ea a influenţat puternic întreaga gîndire a lui Adorno.

Efortul filozofic principal al lui Adorno tinde să restabilească drepturile imprescriptibile ale singularului şi particularului, sau, cum se va exprima el însuşi alteori : ale „individuaţiunii", împotriva compresiunii la care ele ar fi fost supuse, sub diferite forme, în marile teoreme ale sistemelor filozofice idealiste. Unul din cele mai cunoscute principii filozofice ale dialecticii hegeliene : teza „identităţii între identitate şi nonidentitate", formulat încă în scrierea de tinereţe „Diferenţele între sistemul filozofic al lui Schelling şi cel al lui Fichte", şi reluat în *Logica*, formează obiectul principal al examenului său critic din *Dialectica negativă*. Reproşul fundamental este că şi de astă dată Hegel ar privilegia prin formularea sa *identitatea* în defavoarea *non-identităţii*, sacrificînd autonomia (relativă !) a particularului şi singularului în favoarea puterii devoratoare a generalului (a conceptului). Critica împotriva logicismului sistemului hegelian nu este desigur un lucru nou : declanşată în fond încă de Marx, ea şi-a aflat în Croce sau Lukács doi dintre cei mai autorizaţi reprezentanţi. Scopul mărturisit al „dialecticii negative" este să răstoarne „răsturnarea copernicană" a lui Kant, să zdruncine pretenţiile hegemonice ale principiului identităţii, să reamintească extrem de energica dependenţă structurală a identităţii (a conceptului) de nonidentitate (de materia lui eterogenă, de ceea ce ar fi „lipsit de concept", *das Begrifflose*).

Ambivalenţa atitudinii faţă de Hegel ne deschide calea spre înţelegerea poziţiei lui Adorno. Lectura lui Hegel se face în perspectiva unei experienţe determinate : devenirea societăţii contemporane. Meritul de a fi subminat autarhia subiectivităţii din filozofia kantiană îi este recunoscut autorului *Fenomenologiei spiritului*; cufundarea în imanenţa obiectului, saturarea subiectivităţii prin contactul cu determinările lui, sînt principii ale relaţiei subiect-obiect în filozofia hegeliană, pe care Adorno le va celebra cu gratitudine. „Preeminenţa obiectului" (Vorrang des Objekts) va fi o piatră unghiulară a raţionamentelor sale. Ceea ce autorul *Dialecticii negative* nu-i poate ierta însă lui Hegel este mişcarea inversă, de resorbţie a obiectului în subiect, de afirmare a suveranităţii spiritului asupra materiei rebele : ea ar fi echivalentă cu o adevărată „castrare" a mişcării dintîi şi a rezultatelor ei. O secţiune principală a *Dialecticii negative*, cea intitulată „Weltgeist und Naturgeschichte. Exkurs zu Hegel" (p. 293—351), urmăreşte în cele mai fine articulaţii ale sistemului hegelian efectele negative ale conversiunii amintite. Hegel ar fi pus foarte bine în lumină unitatea de nedesfăcut între individual şi general : individul nu poate fi definit decît printr-un ansamblu de determinări, deci prin apelul necesar la generalitate. Cultul hegelian al „spiritului lumii" (Weltgeist) ar trăda însă elocvent înclinaţia lui Hegel de a privilegia în filozofia istoriei universalul în defavoarea particularului : ceea ce este refractar universalului triumfător, ceea ce rămîne ireductibil, în singularitatea lui autonomă, la puterea învingătoare a generalului, nu şi-ar găsi locul în grafia speculaţiei hegeliene. Mai mult : Hegel ar arăta o mefienţă congenitală faţă de o asemenea experienţă individuală, refrac-

tară dominației forțelor generale; ideea non-împăcării celor doi poli, deși uneori admisă, este în cele din urmă neutralizată prin postularea „supremației generalului".

Adorno se oprește insistent asupra cazurilor cînd indivizii sînt obligați, sub presiunea împrejurărilor, să abandoneze propriile lor impulsuri și aspirații, cedînd „necesității obiective". Puterea coercitivă a „generalului", în istoria de pînă acum, i se pare o realitate incontestabilă, și filozofia hegeliană a încifrat-o în teoremele ei (oamenii i s-au supus sub imperiul constrîngător al propriului instinct de autoconservare): inacceptabil la Hegel este însă faptul de a fi transfigurat *pozitiv* subordonarea individualului față de general, prin hipostazierea celui din urmă în *Idee*, escamotînd astfel ceea ce Adorno numește ostentativ „negativitatea generalului" (*Negative Dialektik*, p. 310).

Limbajul speculativ al lui Adorno ne poate duce gîndul la cel al școlii hegeliene, pe care Marx a stigmatizat-o cu formula „criticii critice". Spre a-i descifra inteligibilitatea, trebuie să ne raportăm mereu la realitățile social-istorice pe care le vizează. El vorbește astfel în numele „non-identității subjugate și vătămate" și denunță nu o dată „represiva identitate". Înțelesul real al unei asemenea diagrame speculative este condiția individului într-o societate uniformizantă.

Ne întîlnim aci cu un motiv central, devenit celebru, al „școlii de la Frankfurt": faimoasa „dialectică a iluminismului" (*Dialektik der Aufklärung* este titlul operei comune a lui Max Horkheimer și Th. W. Adorno, apărută pentru întîia oară la Amsterdam în 1947). Triumful rațiunii — cea exaltată de iluminiști și apoi de Hegel — în istorie, arată de fapt, dacă ne raportăm la societatea burgheză dezvoltată, ca un triumf al „rațiunii instrumentale". Ubicuitatea puterii monopolurilor și a mecanismelor totalitare de control este termenul ei *ad quem*: raționalitatea se dezvăluie în fapt ca o profundă iraționalitate. Este aci o idee comună tuturor gînditorilor din școala de la Frankfurt: o vom regăsi și în remarcabila analiză dedicată de Herbert Marcuse operei lui Max Weber („Industralisierung und Kapitalismus im Werk Max Webers", în vol. *Kultur und Gesellschaft*, 2), ca și în cartea *Omul unidimensional* (să amintim, în treacăt, că și Martin Heidegger va denunța nu o dată, cu satisfacție, iraționalitatea „rațiunii" triumfătoare în societatea modernă, cu scopul însă de a pune sub acuzare însăși gîndirea logică și *der Satz vom Grund*, principiul rațiunii suficiente). Ce a rămas din glorificarea irezistibilului mers ascendent al istoriei în filozofia hegeliană, din desfășurarea victorioasă a „spiritului lumii"? Energia teoretică a lui Horkheimer și Adorno se investește în primul rînd către demistificarea unei asemenea *false pozitivități*. Hegemonia valorii de schimb în viața socială nu înseamnă într-adevăr suprimarea indivizilor (diferențierea este chiar o condiție a economiei de schimb), ci transformarea lor într-un soi de „false particularități": autonomia libertății lor este de fapt o caricatură și un nemilos proces de integrare, într-un opresiv circuit suprapersonal, este reala lor condiție. Armonia între individual și universal, revendicată cu emfază de filozofia hegeliană, arată cum nu se poate mai trist: deriziunea și sarcasmul gînditorilor din școala de la Frankfurt nu cunosc limite în critica ei. Adorno poate observa, pe bună dreptate, cu multă ascuțime: „Cine nu suportă parti-

cularul, se trădează astfel pe sine însuși ca o forță dominatoare particulară" (*op. cit.*, p. 309—51).

Negativitatea tabloului social evocat de Horkheimer și Adorno li se pare un motiv suficient spre a opune teleologiei pozitive din filozofia hegeliană a istoriei un soi de teleologie negativă. Adorno, autorul faimosului aforism : „După Ausschwitz nu se mai poate scrie poezie", invocă stăruitor catastrofele prin care a trecut umanitatea de-a lungul ultimului secol pentru a opune pozitivității Absolutului hegelian imensitatea suferinței acumulate. Formulările au mereu un caracter provocator și respiră un pesimism agresiv : „Nici o istorie universală nu duce de la sălbătăcie la umanitate, mult mai curînd există însă una care duce de la praștie la megabombă" (*ibid.*, p. 312). Nu va mai părea așadar o surpriză afirmația că Arthur Schopenhauer este, mai curînd decît alți gînditori, adevăratul precursor al școlii de la Frankfurt (filiația a fost sugerată pentru prima oară, după știința noastră, de către Georg Lukács). La peste un secol distanță, Horkheimer și Adorno reiterează critica schopenhauriană împotriva complicității dintre cultul Absolutului și apologia Statului în filozofia hegeliană și se întîlnesc în oroarea de pozitivitate și de caracter afirmativ al existenței cu ilustrul lor predecesor. Amîndoi vor întreprinde chiar tentativa paradoxală de a-l „reabilita" pe Hegel prin Schopenhauer, curățindu-l de scoriile pozitivității. Nu s-a străduit oare Adorno să ne încredințeze în finalul celui de-al doilea dintre cele trei studii despre Hegel că și autorul *Filozofiei dreptului* a vorbit la un moment dat despre istorie ca despre un „abator" (eine Schlachtbank) și că ideea perisabilității inevitabile a tot ceea ce există ar fi în fond un motiv de apropiere între Hegel și Schopenhauer, împotriva interpretărilor consacrate de istoria oficială a filozofiei? (*Drei Studien zu Hegel*, Suhrkamp, 1963, p. 98). Nu a afirmat oare Horkheimer că teza hegeliană a contradicției, negativității și durerii ca resorturi ale Absolutului îl apropie pe Hegel de Schopenhauer, cu corectivul decisiv că Schopenhauer ar fi mers mult mai departe decît Hegel în „dizolvarea falsei consolări", refuzînd sanctificarea existentului? („Die Aktualität Schopenhauers", în Max Horkheimer, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, S. Fischer, 1967, p. 260—261).

★

Scurgerea timpului de la moartea lui Theodor W. Adorno (1969) îngăduind o privire de asamblu asupra unei opere încheiate (de fapt : brusc retezate), justifică tot mai mult convingerea că ne aflăm în fața uneia dintre cele mai originale și mai simptomatice personalități culturale ale timpului nostru. Vocațiile lui au fost multiple (Thomas Mann a fost printre cei dintîi care au remarcat-o cu admirație) : ele vor converge în acțiunea sa sintetică de critic al societății burgheze tardive și al formelor ei de viață spirituală. Cultura estetică, înzestrată adeseori cu un înalt grad de tehnicitate (ne referim în primul rînd la studiile muzicale) se aliază la Adorno cu o foarte ascuțită perspectivă sociologică și cu o teorie filozofică radicală. Estetul cel mai intransigent, pînă la a lăsa uneori impresia unui spirit năzuros și dificil cu ostentație, fuzionează în mod aparent paradoxal cu sociologul de formație marxistă și cu filozoful, în care filonul dominant hegelian-marxist se încrucișează semnificativ cu motive de inspirație nietzscheene sau freudiene.

Gradul de competență și de finețe al analizelor muzicale elaborate de Adorno este astăzi notoriu. Aptitudinea sa de a pătrunde în articulațiile intime ale discursului muzical, de a descifra sintaxa și morfologia operei printr-o analiză micrologică de o mare precizie, sînt prin ele însele însușiri foarte prețioase. Plăcerea intelectuală pe care o produce puterea sa de a capta în formule conceptuale adecvate structura internă a unei scrieri muzicale, libere prin definiție de utilizarea oricărui material conceptual, este într-adevăr rară : în fața razelor Röntgen ale analistului, opera muzicală nu mai pare iremediabil refractară comprehensiunii discursive și logica ei sui generis se dezvăluie transparentă minții noastre. Adevărata putere de persuasiune a studiilor sale, care le conferă reala lor originalitate, apare însă acolo unde el transgresează imanența pur muzicală a discursului artistic spre a de-cripta sensul social-istoric al formei interne a operelor și al particularităților ei. Metoda nu este una pur „sociologică" (deși Adorno este unul dintre pionierii unei noi și fecunde direcții de cercetare : sociologia muzicii, autor și al unei foarte interesante *Einleitung in die Musiksoziologie*), ci un aliaj de multiple perspective : social-istorică, filozofică și strict estetică. Punctul de plecare veritabil ni se pare a fi în *Teoria romanului* a lui Lukács, scriere amintită adeseori de Adorno cu mari elogii. Organizarea lăuntrică a operelor de artă incifrează o specifică relație subiect-obiect, sedimentare la rîndul ei a conflictelor și tensiunilor social-istorice într-un moment determinat. Spre a defini metoda lui Adorno nu este inutil să amintim impresia transcrisă de Thomas Mann în paginile dedicate jurnalului de creație al romanului său *Doktor Faustus*. Romancierul german, care se lupta din greu cu dificultățile subiectului, descoperise neliniștit că „universalitatea" pregătirii sale muzicale era departe de a-l ajuta să soluționeze problemele specifice, implicate în mod necesar de destinul eroului său, Adrian Leverkühn. Contactul cu Adorno și cu manuscrisul scrierii sale *Filozofia muzicii moderne* vor fi salvatoare. Influența în roman a legăturii cu cel care va deveni principalul său consilier și „instructor" va fi indicată nemijlocit de romancier însuși : capitolul al XXII-lea din *Doktor Faustus*, ca și evocarea stilului lui Beethoven cel tardiv, sînt un ecou direct al analizelor lui Adorno. Nu ne vom opri asupra elogiilor aduse caracterului „extrem de avansat", de „fin" și de „adînc", al criticii „artistic-sociologice" desfășurate de Adorno la adresa *situației din muzica modernă*, *nici la definirea lapidară a „formei (sale) spirituale"* (Geistesform), înrudită cu cea a lui Walter Benjamin : „casantă, tragic-înțeleaptă și exclusivă", ci vom aminti doar portretul revelator făcut de Thomas Mann dublei însușiri fundamentale a noii sale cunoștințe : „Acest cap remarcabil a tăgăduit de-a lungul întregii sale vieți opțiunea profesională între filozofie și muzică. Era prea pătruns de ideea că de fapt urmărește același lucru în ambele domenii divergente. Direcția sa de gîndire dialectică și tendința social-filozofică (gesellschaftlich-geschichtsphilosophische Tendenz)se îngemănează cu pasiunea muzicală într-o modalitate astăzi desigur nu cu totul singulară, fundată în problematica timpului". (Thomas Mann : „Die Entstehung des Doktor Faustus, Roman eines Romans", în *Gesammelte Werke*, vol. 12, Aufbau-Verlag, 1956, p. 206). Cu două decenii mai tîrziu, la cîteva zile după moartea gînditorului, Herbert Marcuse va celebra deopotrivă la Adorno, în alți termeni, fuziunea izbutită între analiza sociologică-filozofică și critica

imanentă a culturii (fie că este vorba de un cvartet de Schönberg, de un pasaj din kantiana *Critică a raţiunii pure* sau un gest cotidian), punînd însă de astădată accentul răspicat pe aptitudinea lui Adorno de a fi dezvoltat teoria lui Marx şi de a o fi aplicat la condiţiile culturii în societatea capitalismului evoluat : „Nu cunosc pe nimeni care să fi exercitat într-un asemenea mod o analiză marxistă în cîmpul culturii şi căruia ea să-i fi reuşit într-o asemenea măsură" (Herbert Marcuse : „Reflexion zu Theodor W. Adorno — Aus einem Gespräch mit Michaela Seiffe" în vol. *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, Suhrkamp Verlag, 1971, p. 50).

Estetica lui Adorno, încarnînd, de fapt, gîndirea estetică a şcolii de la Frankfurt în forma ei cea mai elaborată, se află într-un raport de concrescenţă naturală cu întreaga sa gîndire filozofică şi sociologică.

Simplificînd lucrurile, s-ar putea spune că expresia tensiunii antinomice între interesele individului şi forţele sociale generale, care exercită o reglementare şi o presiune oprimantă (sau, în termenii speculativi ai *Dialecticii negative*, între non-identitatea multiplicităţii indivizilor şi identitatea constrîngătoare) este pentru Adorno criteriul fundamental al *autenticităţii* operelor de artă (cel puţin în societatea burgheză modernă). Orice încercare de atenuare, estompare sau edulcorare a contradicţiei amintite devine şi în imanenţa operei de artă „ideologie". Adorno utilizează termenul exclusiv în sensul de „falsă conştiinţă", asimilînd astfel în mod unilateral faimoasa definiţie a lui Marx. Operele şcolii de la Frankfurt sînt străbătute de la un capăt la celălalt de sinonimia ideologie = falsă conştiinţă = neadevăr, fără a admite posibilitatea utilizării în sens pozitiv a termenului (cum o vor face Gramsci şi Lukács în *Ontologia existenţei sociale*) : „ideologiei" i se vor opune în mod polar, în imanenţa formelor spiritului, *adevărul* şi *autenticitatea*.

Rezultate dintre cele mai interesante obţin gînditorii din şcoala frankfurteză acolo unde dezvăluie repercusiunile unei societăţi dominate necruţător de subordonarea valorii de întrebuinţare către valoarea de schimb în formele rarefiate şi sublimate ale culturii, procesul subtil de corupţie şi atrofiere exercitat pînă şi asupra fibrelor delicate ale activităţii estetice a spiritului. Critica „industriei culturale" este desigur una din laturile cele mai viguroase şi mai convingătoare ale scrierilor lui Marcuse şi Adorno. Originalitatea analizelor ţîşneşte însă mai ales acolo unde Adorno scoate la iveală efectele surprinzătoare ale unei organizări sociale dominate de criteriile eficacităţii, succesului şi prestigiului în interstiţiile activităţii muzicale şi ale discursului muzical.

Fractura profundă între producţia artistică serioasă şi cea destinată succesului, sub presiunea manipulatoare a „industriei culturale", apare ca un leitmotiv. Clivajul are o semnificaţie spirituală mai adîncă : morala randamentului şi succesului se însoţeşte de neutralizarea funcţiei critice a operei de artă, de netezirea asperităţilor şi de armonizarea factice a contradicţiilor, exercitînd prin însăşi propensiunea ei către „adaptare" o funcţie *ideologică* (în sensul negativ amintit). Imperiul banalităţii şi al standardizării capătă o extensie îngrijorătoare, mai ales în cîmpul muzicii uşoare şi al producţiei comercializabile. Radio-ul devine o adevărată „instituţie totalitară", prin canalele căreia se poate produce expansiunea fenomenului de mai sus (să nu uităm că Adorno a condus un timp, în perioada exi-

lului american, secțiunea muzicală a lui *Radio Research Projet* din Princeton, acumulînd o experiență concludentă).

Sub raport strict estetic, ne interesează însă formele mai subtile de regresiune a auzului muzical, puse în valoare pentru prima oară cu elocvență. O observație aparent periferică, formulată în studiul din 1938 „Caracterul de fetiș în muzică și regresiunea auzului", nu poate să nu se rețină atenția: programarea Simfoniei a IV-a de Beethoven devenise o raritate în America epocii. Constatarea tinde să demonstreze că pînă și selecția operelor clasice ajunsese obiectul unui insidios proces de manipulare, adeseori în raport invers cu calitatea intrinsecă. Observația trebuie plasată într-un context mai larg; criteriul „eficacității" duce nu numai la edificarea unui adevărat pantheon al *best sellers-urilor*, dar și la transferuri de accente, cu efecte simptomatice, în interpretarea marilor opere clasice. Centrul de greutate se deplasează adeseori către melodiile cantabile, ușor memorabile, sau către crescendo-urile dinamice, cu priză energică imediată asupra sensibilității receptive: apare un cult al „ideii" muzicale, uitîndu-se faptul că tocmai conceptul de „idee" ar fi cu totul impropriu pentru structura muzicii clasice. Grandoarea lui Beethoven, subliniază Adorno, constă în subordonarea totală a elementului melodic particular întregului formal.

Practica „aranjamentelor" orchestrale este dezavuată cu nu mai puțină energie: raportul genuin între culoare și formă este inevitabil alterat prin utilizarea unor asemenea tehnici. „Sărăcia coloristică" a unui Haydn sau Beethoven, în comparație cu descoperirile timbrice ale unui Berlioz sau Wagner, își are rațiunile ei: ea stă într-o adîncă relație cu preponderența principiului constructiv asupra elementului melodic singular. A căuta să-l pui în valoare pe cel din urmă, printr-un colorit luminos ostentativ, disociindu-l din unitatea dinamică căreia îi aparține, înseamnă a violenta sensul real al partiturii. Transcripția pentru orchestră de coarde a cîntecului de laudă din *Maeștrii cîntăreți* are un efect semnificativ: prin monotonia timbrică se pierd tocmai articulațiile care în versiunea wagneriană originală dau plasticitate muzicii. Captarea ascultătorului, fixat încrezător asupra melodiei unice și neîntrerupte a vocii superioare, se face cu prețul unui sacrificiu: cel al pluralității timbrelor din unitatea lied-ului. Sensibilitatea muzicologului și esteticianului, adînc ulcerată, reacționează tăios și caustic: exemplele de mai sus ilustrează presiunea invadantă a industriei culturale în intimitatea discursului muzical. Adorno vede în ele simbolul unui mecanism social, care nu cunoaște limite în afirmarea omnipotenței lui, gata să înfrîngă cu suveranitate rezistențele materialului muzical.

Articolul dedicat în 1958 stilului dirijoral al lui Arturo Toscanini, sub titlul *Die Meisterschaft des Maestro* (reprodus în volumul *Klangfiguren*, Suhrkamp, 1959) este, prin vehemența tranșantă a atitudinii negative, unul din textele cele mai caracteristice pentru gîndirea critică a lui Adorno. Era greu să ne imaginăm că o valoare atît de solidă, cu o reputație artistică ce părea definitiv omologată, ar putea fi supusă unei răsturnări atît de spectaculoase. Textul lui Adorno este însă mica sa capodoperă critică. Fără îndoială, meritele remarcabile ale lui Toscanini în destrămarea stilului tardiv-romantic de interpretare și în instaurarea unui cult al exactității (Sachlichkeit) și al rigorii în construcție sînt pe

deplin recunoscute. Adorno îl numeşte un „Settembrini al muzicii", un soi de contra-papă al lui Furtwängler, făcînd aluzie nu numai la amestecul de claritate, luciditate, elan şi brio din stilul expozeului său muzical, dar şi la intransigenţa atitudinii antifasciste. Nu putem reproduce aci, cu bogăţia ei de exemple şi nuanţe, argumentaţia lui Adorno. Să spunem doar că ceea ce i se reproşează, în esenţă, lui Toscanini este tocmai „perfecţionismul" stilului său de interpretare. O fină analiză a transpunerii unor simfonii de Beethoven duce la concluzia severă că muzicii ca *proces* i se substituie muzica văzută ca *rezultat*: *unitatea* prestabilită, urmărită şi impusă cu orice preţ, într-un soi de goană năvalnică, duce la sacrificarea unor pauze, respiraţii, articulaţii lăuntrice, ramificaţii subtile etc., pe care urechea expertă şi intransigentă a criticului le indică necruţător. Ceea ce ne interesează în demonstraţia lui Adorno este din nou alergia extremă faţă de maşinalism sau funcţionalism în interpretarea textului muzical. Recunoscîndu-i lui Toscanini calităţi excepţionale în interpretarea părţilor orchestrale din Wagner (în primul rînd a celor din *Călătoria pe Rin a lui Siegfried*), Adorno afirmă totuşi neted că *transcendenţa muzicii*, la Wagner ca şi la Beethoven, ar rămîne inaccesibilă desăvîrşitului *maestro*: Toscanini ar fi „un demon fără demonie". Este pentru noi aproape sigur că antipatia dirijorului faţă de operele avangardei muzicale a jucat un rol deloc neglijabil în rechizitoriul malign al lui Adorno. Oricît de controversabil, textul rămîne revelator pentru metoda criticului: transformarea orchestrei într-o maşină implacabilă şi cultul perfecţiunii tehnice exprimă, chiar în discursul muzical al lui Toscanini, cu toată integritatea subiectivă a dirijorului, mentalitatea dominantă a unui veac tehnocratic.

O temă de meditaţie, extrem de interesantă pentru istoricul culturii contemporane, este faptul că, deşi metoda critică a lui Adorno apare strîns înrudită cu cea a lui Lukács, concluziile lor estetice sînt diametral opuse. Energica afirmare a autonomiei artei este la Adorno, ca şi la Lukács, într-o legătură dialectică necesară cu eteronomia ei: structura operei de artă, căreia i se recunoaşte pe deplin autarhia, apare indisociabil condiţionată, la unul ca şi la celălalt, de geneza ei social-istorică. Interesul problemei stă în constatarea că, în spaţiul unei relative comunităţi a instrumentelor intelectuale, Adorno va deveni cel mai intransigent şi unul dintre cei mai însemnaţi teoreticieni ai avangardei artistice, cea pe care Georg Lukács o va considera o etapă tranzitorie în dezvoltarea artei, o deviaţie de la linia de evoluţie a marii arte. Nimeni nu a contestat cu atîta înverşunare teza lukácsiană şi nimeni nu a făcut cu mai multă obstinaţie apologia artei moderne ca Theodor Wiesengrund Adorno. Judecata estetică fiind legată, la unul ca şi la celălalt, de o filozofie a istoriei şi de o concepţie sociologică, se poate spune că analiza gîndirii estetice a lui Adorno se transformă inevitabil şi într-o verificare critică a poziţiei lui Lukács, a soliditătii şi coerenţei ei.

Consideraţiile lui Adorno asupra raporturilor dintre arta modernă şi arta clasică (problemă-cheie şi a gîndirii lukácsiene) au un caracter ambivalent; cel care va sublinia cu tărie, pe de o parte, noutatea radicală a artei moderne şi relaţia de discontinuitate între structura ei şi tiparele artei clasice (comparaţia favorită fiind între avangarda muzicală vieneză a lui Schönberg, Webern, Alban Berg şi clasicismul vienez: Haydn,

Mozart, Beethoven), va căuta, pe de altă parte, să demonstreze că muzica modernă este, în fapt, un termen *ad quem* al întregii istorii a muzicii, prefigurată chiar de linia de dezvoltare a marii muzici clasice.

Paradoxul aparent în relația Lukács-Adorno este că cel din urmă va invoca tocmai *istoricitatea* consubstanțială artei, teză centrală a gîndirii marxiste (deci și lukácsiene), spre a demonstra marea legitimitate estetică a artei de avangardă, în timp ce Lukács, revendicîndu-se sub raport teoretic din același principiu, o va contesta (pentru polemica Adorno-Lukács v. și textul nostru „Cazul Lukács" în volumul *Eseuri*, p. 449—457). Adversitatea față de ideea *invariantelor* în dezvoltarea artei este un laitmotiv al gîndirii lui Adorno : corolarul firesc va fi repulsia față de conceptul de sistem estetic. Opera sa finală *Teoria estetică* se va înfățișa, prin urmare, ca o suită discontinuă de reflecții asupra artei, evitîndu-se, prin mișcarea naturală a gîndirii (după mărturisirea autorului însuși), organizarea sistematică a materiei, în conformitate cu exemplul sistemelor estetice clasice (urmat, în epoca noastră, de Lukács, dar și de un Nicolai Hartmann, de pildă). Interpretarea retrospectivă a unor opere din marea artă clasică în lumina experienței moderne și tentativa de întemeiere social-istorică a unei asemenea „lecturi" se numără printre cele mai originale contribuții ale lui Adorno : textul dedicat lui Bach, intitulat polemic : „Bakh gegen seine Liebhaber verteidigt" (Bach apărat împotriva adoratorilor săi) și reprodus în volumul *Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft* (1963), este unul dintre cele mai elocvente pentru ambele aspecte ale gîndirii lui Adorno. Înțelegerea muzicii lui Bach devine la Adorno, printr-un habitus tipic al modului său de gîndire, teatrul unei dispute ideologice. Obiectul animozității sale îl formează, de astădată, cercurile de idolatri conservatori ai muzicii lui Bach, cei care gustă mai presus de toate „ordinea" din muzica marelui cantor și anatemizează orice tendință de „subiectivizare" a ei, ca un gest profanator. Muzicologul vede o legătură nemijlocită între apologia teologică a lui Bach, cu tendința de a circumscrie rezonanța muzicii sale la spațiul festivalurilor de orgă al orașelor baroce, și „moda ontologică", inspirată de cultul ordinei supra-individuale, din ideologia germană a anilor '50 (textul a fost dealtfel publicat pentru întîia oară în 1951).

Demonstrația polemică a lui Adorno se desfășoară în doi timpi. Fidel metodei sale de a pune pe primul plan configurațiile și forma internă a operei, nu intențiile sau programul compozitorului, Adorno descifrează în polifonia specifică a muzicii lui Bach, unde desfășurarea simultană a vocilor autonome are un ton afirmativ și o flexibilitate bine distincte de polifonia muzicii medievale, expresia unei subiectivități emancipate, situată dincolo de orizontul pur teologic. Tocmai analiza riguros intra-muzicală îi furnizează argumentele împotriva istoricismului conservator, gata să exorcizeze orice idee de „modernitate" a lui Bach. Asimilarea integrală a stilului galant, vizibil deopotrivă în suitele franceze ca și în amplu construita uvertură franceză, prezența elementului liric și a celui grațios chiar în „Clavecinul bine temperat", identificarea unor armonizări cu caracter plutitor, în mod deliberat vag, într-o dublă fugă din aceeași operă, alături de cromatismul relativ frecvent la Bach (Adorno nu ezită să vadă aci o prefigurare a lui Chopin cel tardiv), sînt invocate convingător de analist spre a-și susține teza unui Bach

spontan, liber, nu lipsit de o nervoasă sensibilitate, ceea ce ar explica „modernitatea" unei muzici divizate în nenumărate fațete colorate. Cu o egală intensitate, printr-o schimbare a axului demonstrației, este pus însă în valoare cel de-al doilea atribut fundamental al muzicii lui Bach : caracterul ei arhaic. Simpla enunțare a unei asemenea teze ne arată cît de departe era Adorno de extravaganțele estetice și de fumisteria modernistă, care sînt gata să disprețuiască originalitatea istorică a operelor trecutului spre a le transfera arbitrar în circuitul modelor prezentului (ceea ce nu exclude, bineînțeles, vulnerabilitatea tezelor lui Adorno, însă dintr-o perspectivă superioară). Adorno afirmă răspicat că este cu neputință a se trece cu vederea prezența formelor tipice pentru muzica secolului XVII în operele lui Bach. Vorbind însă despre libertatea cu care Bach alege din tradiția veche formele adecvate intențiilor sale, Adorno propune o explicație aparent surprinzătoare : expresia subiectivității emancipate, fenomen incontestabil de progres, aduce cu sine primejdia ca „imanenta concordanță" (die immanente Stimmigkeit) a operei să se piardă. Spre a para un asemenea pericol, Bach va tinde să realizeze acea fuziune între stilurile „galant" și „învățat" (Gelehrt und Galant), despre care a vorbit muzicologul Alfred Einstein în legătură cu clasicismul vienez : fiii lui Bach, afirma Adorno, ar fi plătit tocmai prețul manifestării timpurii a tendinței „neînvățate", deci a spontaneității lipsite de rigoarea și densitatea formelor vechi. Este formulată observația paradoxală că o comparație între un rondo dintr-un concert de pian al lui Mozart și presto-ul concertului italian al lui Bach ar indica, dincolo de elasticitatea și caracterul diafan, mult mai pronunțate, ale stilului mozartian, o nuanță de mecanicitate și asprime a picturii pur muzicale la Mozart, față de discursul infinit mediat în sine și neschematic al lui Bach. (*Prismen*, p. 14). Concluzia ni se pare semnificativă pentru metoda sociologico-estetică a lui Adorno : trăsăturile arhaice exprimă la Bach rezistența implicită față de tendințele de sărăcire și stereotipizare a muzicii, legate în mod paradoxal tocmai de progresul pe care îl reprezintă subiectivizarea ei crescîndă (muzicologul nu ezită să vorbească de progresiunea caracterului reificat, de marfă, al muzicii în epoca modernă). Întoarcerea spre trecut este la Bach o formă de utopie a viitorului : ea ar exprima aspirația spre concilierea subiectivității cu obiectivitatea.

Nu este o întîmplare că, discutînd estetica lui Adorno, ne oprim cu atîta stăruință asupra studiilor sale muzicologice. Fără a exclude din orizontul cercetării vasta sa activitate de critic literar (ilustrată de studiile reunite în cele trei volume intitulate *Noten zur Literatur*) sau reflecțiile asupra artelor plastice (textele despre baroc, funcționalism, inscripțiile la *Jeu de Paume*, dar și numeroasele referințe din *Estetică*), apare limpede că, sub raport strict teoretic, tocmai muzica, datorită caracterului ei non-obiectual, este, prin dificultățile pe care le ridică, un teren privilegiat de experimentare a hermeneuticii sale. Să spunem de la început că sociologia muzicii propusă de Adorno se va distanța deopotrivă, în mod legitim, de vechile scheme ale metodei *geistesgeschichtliche*, inspirată de Dilthey (muzica lui Debussy situată în contextul picturii impresioniste franceze și al filozofiei lui Bergson, în spiritul unei metode stilistice-tipologice, folosită și la noi de Lucian Bla-

ga), dar şi de diversele forme ale sociologiei vulgare : de cele care, folosind metodele empiric-cantitative, urmăresc prin înregistrarea consumatorilor să identifice caracterul social al unei opere muzicale (ocolind adevăratul obiect : analiza structurii ei interne), dar şi cele care stabilesc legături nemijlocite între o situaţie istorică dată şi structura operei, fără a ţine seama de caracterul multiplu mediat al raportului între interioritate şi exterioritate. Pari-ul estetic al lui Adorno, care multora dintre cei educaţi în spiritul muzicologiei tradiţionale li se va părea neverosimil, este să demonstreze că gramatica discursului muzical, percepută adecvat în complexiunea ei specifică, ne trimite în mod necesar, fără forţare şi fără actul arbitrar al juxtapunerii, la un sens social determinat. Interesul poziţiei sale stă în faptul că el apără autonomia artei cu nu mai puţină vigoare decît instransigenţii doctrinari ai autonomiei esteticului : caracterul incomensurabil al operei de artă în raport cu istorismul curant, caracterizat prin tendinţa de a reduce opera de artă la reflexul unei situaţii istorice preexistente, este o teză centrală a *Teoriei estetice*. Acceptînd distanţa faţă de empirie ca o lege constitutivă a operei de artă, el va susţine că însăşi mişcarea polemică faţă de realitate implică prin definiţie co-prezenţa celei din urmă în imanenţa operei. Sintaxa operei muzicale nu poate fi redusă la o înţelegere pur tehnică ; transgresarea nemijlocirii ei către o percepţie supra-tehnică : cea a sensului spiritual, social-istoric determinat, este impus în mod efectiv de logica discursului muzical. Adorno este perfect conştient că tradiţionaliştii şi puriştii îi vor reproşa de a „auzi" astfel prea *mult* ; efortul său principal va fi însă de a-şi valida poziţia, demonstrînd că pretinsa alunecare în extra-estetic este de fapt constitutivă adecvatei percepţii estetice. Exemplele sale pot părea uneori discutabile, după cum vor putea fi identificabile şi stridenţele unor explicaţii sociologice, cu toate protestele programatice ale autorului, dar metoda sa nu rămîne mai puţin interesantă.

LUMINIȚA BEIU-PALADI

ROMANUL-ESEU — O TENTATIVĂ ESTETICĂ DE CUNOAȘTERE

Contestarea raportului clasic între subiectivitatea creatoare și obiectivitatea realității a declanșat, printre altele, la începutul secolului al XX-lea, așa-numita criză a romanului. Dacă marii romancieri din secolul trecut stabiliseră un oarecare echilibru între opera literară și lumea înconjurătoare, prezentînd un tablou de ansamblu al realității, posibil, deoarece, în ciuda contradicțiilor, ea părea să aibă un sens și o direcție întrucîtva univoce, pentru creatorii din secolul nostru, odată cu repunerea acută în discuție a relațiilor sociale, a sensului istoriei, a esenței umane în mare parte subiective, se impunea găsirea de noi forme artistice în scopul restabilirii unor raporturi relativ coerente între subiectiv și obiectiv.

Ruptura survenită se răsfrîngea, la diferite nivele, chiar asupra procedeelor tehnice ale romanului, afectînd atît poziția naratorului, prin a cărei secretă mediere romancierul obiectivează aspectele cele mai subiective ale persoanei sale, cît și relația între autor și personaj sau între autor și opera de artă în general. Paralel cu inovațiile tehnice — monologul interior, fluxul de conștiință, construcția *en abyme*, tehnica unanimistă și cea simultaneistă — scriitorii și-au limitat însăși funcția lor primordială narativă, ce urmărea reprezentarea, lărgindu-și pînă la dimensiuni nemaiîntîlnite funcția lor ideologică, de comentare. Romanele lui Proust, Joyce, Musil alternează părțile narative cu cele eseistice, întrucît autorii lor au înțeles că sfîșierile interioare ale inteligenței moderne pot fi mai bine transpuse în dimensiunea dialectică a eseului, în care toate îndoielile asupra posibilității de cunoaștere sistematică a lumii își află o legitimă motivare. Apelul la eseu, la acel „componimento in prosa equidistante dalla riflessione e dalla fantasia" [1], era un simptom evident al „impasului", căci încă din timpul elenismului epocile de saturație spirituală au fost caracterizate de un intelectualism autoreflexiv, dar, în același timp, constituia o încercare de a soluționa „criza" prin stabilirea unui raport ideologic între autor și realitate.

Părinte al romanului-eseu este în genere considerat Proust căci „si la *Recherche du temps perdu* est ressentie par tous comme n'étant plus tout à fait un roman, comme l'oeuvre qui, à son niveau, clôt l'histoire du genre (des genres) et inaugure, avec quelques autres, l'espace

[1] Fr. Foti, *Storia del saggio*, în „Narrativa", sept. 1960.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 37–44, București, 1975

sans limites et comme indéterminé de la littérature moderne, elle le doit evidemment et cette fois encore en dépit des intentions de l'auteur et par l'effet d'un mouvement d'autant plus irrésistible qu'il fut involontaire, à cette invasion de l'histoire par le commentaire, du roman par l'essai, du récit par son propre discours" [2]. La Proust, mai tîrziu la Joyce, eseismul este neintenționat, subordonat în orice caz imperativelor creației. De-abia odată cu Robert Musil expresia eseistă apare drept singura alternativă cu eficacitate majoră și cu finalitate gnoseologică. În tentativa de a îmbrățișa totalitatea întîmplărilor umane, capodopera lui, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930—1943), incorporează în roman un domeniu și un stil ce aparținuseră pînă atunci numai filozofilor. Alături de maeștri, mai ales romancierii din centrul Europei, Th. Mann [3], Fr. Werfel, I. Witkiewicz, Camil Petrescu, Rudolph Brunngraber, Hermann Broch, au instituit romanul-eseu drept una din principalele forme romanești ale secolului nostru. Din analiza creațiilor lor se degajă cîteva trăsături generale: tendința de a exclude din narațiune determinări precise temporale, dezinteresul pentru istoricitate, înclinația spre interiorizarea proceselor de dezvoltare a personajelor izolîndu-le de influența activă a mediului înconjurător.

Problema care i-a preocupat în mod deosebit pe toți acești creatori a fost statutul literar al romanului-eseu. Scriitorii se întrebau dacă nu cumva apelul la eseu, un compromis între concept și imagine, o ramură pe jumătate științifică, pe jumătate literară, ar duce la un produs hibrid, ar știrbi din valoarea estetică a romanului. Întrebarea era, dealtfel, mult mai veche. Astfel, dacă romanticii germani și francezi, în tentativa lor de a crea acea *Universalpoesie* mult-rîvnită, nu simțeau în eseism o amenințare, deja Fr. Spielhagen în *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* (1883) considera eseismul „*circulus vitiosus* zwischen Darstellung und Reflexion", o adevărată „Pathologie des Romans" [4]. În ciuda proliferării romanului-eseu, marii scriitori continuau să vadă în comentariul intelectual un semn negativ pentru puterea literaturii. Th. Mann a evitat, împins de un inconștient simț artistic, să facă din roman echivalentul unui eseu politic sau cultural. De aceea, aproape toate referințele generale, alegorice din *Muntele vrăjit* sînt făcute de personaje (Settembrini, Castorp) și nu de autor. R. Musil încerca să combată eseismul care-i invada romanul prin ironie și apel la fantastic. Teoria sa despre „eseism", înglobată în *Omul fără calități*, se bazează tocmai pe această tensiune între gîndire și fantezie ce transpare din formulele de compromis „induktive Gesinnung" și „intellektueller Phantasie" [5]. Camil Petrescu, al cărui scris se apropie de modul eseistic de tratare a problemelor, repudia „eseismul" cu multă fervoare în articolele sale teoretice [6]. În Ger-

---

[2] Gérard Genette, *Figures* III, Paris, Ed. du Seuil, 1971, p. 265.

[3] Romanul lui Th. Mann *Der Zauberberg* (1924) a fost salutat de critică drept un admirabil roman-eseu, pastișă și meditație, dispută între *Kultur* și *Zivilisation*.

[4] cit. de Heimito von Doderer în *Grundlagen und Funktion des Romans*, Nürnberg, 1958, p. 18.

[5] R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1. Buch. 2. Teil. Titlul capitolului: *Auch die Erde, namentlich aber Ulrich huldigt der Utopie des Essayismus.*

[6] Camil Petrescu, *Despre eseu sau tutti frutti*, în „România literară" din 10 febr .1932.

mania și Austria, unde literatura a fost poate cel mai mult „atinsă" de eseism, discuțiile reîncep după al doilea război mondial. H. von Doderer insistă asupra raportului încordat între eseu (reflecție) și roman (reprezentare). El admite reflecția, dar numai ca „sekundäres Kunstmittel" [7]. Acest aspect contradictoriu poate fi observat și în creația romanescă a lui G. Călinescu. Deși înainte de război a combătut influența proustiană asupra scriitorilor români, tocmai în sensul infiltrării premature a comentariului intelectual în literatură, Călinescu folosește mai tîrziu cu succes în *Bietul Ioanide* (1953) și mai ales în *Scrinul negru* (1960) tehnica romanului-eseu, în care sentimentele sînt abstractizate deseori pînă la transformarea lor în concepte, iar unele personaje sînt simple simboluri.

Paradoxul gîndirii în roman a fost explicat, iar apoi ilustrat de opera lui A. Camus, care în eseurile din *Mitul lui Sisif* (1943), apoi în romanele și nuvelele sale, a demonstrat că „opera de artă se naște atunci cînd inteligența renunță să mai emită raționamente asupra concretului". Romanul absurd, apoi romanul-revoltă, reprezintă modalitatea în care „gîndirea abstractă întîlnește în sfîrșit suportul său de carne" [8]. Camus exclude însă din cîmpul artei romanul cu teză. Ideea reapare la A. Moravia, după care gîndirea scriitorului presupune conștiința temelor, a articulării și organizării lor în ideologie, teme compuse totuși din sensibilitate poetică. Moravia stabilește o diferență între romanul de idei și cel de propagandă. Doar în cazul acestuia din urmă poate fi vorba de o nereușită estetică, întrucît acesta folosește o ideologie ce nu a izvorît din terenul autentic și poetic al sensibilității individuale, ci a fost împrumutată ca atare din societatea în care trăiește scriitorul. Romanul-eseu absoarbe în schimb o ideologie ce este esența vie a faptelor, ce poate fi confirmată de fapte : „Il romanzo-saggio dovrebbe dunque fornire un'immagine possibile di vita ordinata secondo una disposizione ideologica. Tanto maggiore e più vasta questa disposizione, tanto più poetico il romanzo" [9].

Impresia de hibrid dispare și în romanele acelor scriitori pentru care înclinația filozofică este inseparabil legată de talentul lor artistic. Romanul *La Nausée* (1938) al lui J.-P. Sartre poate fi citit ca o aventură filozofică îmbinată cu o aventură literară, de epifanie a scrisului, întrucît cartea nu este o simplă expunere de concepte filozofice, așa cum vor fi formulate ele mai tîrziu în lucrarea teoretică *L'Être et le Néant* (1943). Scriitorul realizează prin anumite artificii tehnice și mai ales prin capacitatea de a da un suport concret, imagistic, reflecțiilor sale, ceea ce criticii au socotit esențial pentru existența romanului : „transpunerea romanescă" [10]. Caracterul „literar" al cărții este accentuat printr-o seamă de expediente tehnice : rezumatul acțiunii romanului, în care Roquentin și aventura lui apar reali [11] ; dedicația „Lui Castor" (Simone de Beauvoir), ce mută atenția de la ficțiune la procesul nara-

---

[7] H. von Doderer, *op. cit.*, p. 46.

[8] A. Camus, *Mitul lui Sisif*, trad. de Irina Mavrodin, ELU, București, 1969, p. 103.

[9] A. Moravia, *L'uomo come fine ed altri saggi*, Milano, 1964, p. 291.

[10] Nelly Cormeau, *Physiologie du roman*, Paris, 1966, p. 24.

[11] În unele ediții, rezumatul cu mențiunea „à insérer" nu este reprodus ; el aparține totuși „textului" romanului.

țiunii; epigraful, un citat din Céline, introdus cu scopul de a insera noul text în ansamblul unei culturi, printr-un act de referință; în sfîrșit, „avertismentul către editori". Forma de jurnal a cărții permite cititorului să asiste la fazele succesive ale unei căutări pe care scriitorul o mimează în planul narațiunii; romanul este în același timp o experiență și povestirea acestei experiențe. Personajul principal este și pacient și analist, constituindu-se într-o permanentă pendulare de la senzație la reflecție. Ambiguitatea lui Roquentin generează ambiguitatea cărții, între literatură și filozofie.

O soluție unitară a contradicției între ideologie și fantezia creatoare oferă Guido Piovene prin poetica „memoriei" și a „viziunii". Așa cum apare fundamentată în volumul de eseuri *La coda di paglia* (1962), „viziunea" reprezintă un raport între „ființă" și „existență" prin intermediul abstracției. Aspectul filozofic al definiției îl apropie pe autor de curentele care tratează problemele ridicate gîndirii moderne de „caracterul abstract" al vremii noastre, de curentele fenomenologice, de pildă. Datorită „viziunii", proces de revelație subită, se ajunge la mult-rîvnitul plan secund al ființei, la „esența" existențialistă. În cunoașterea „esenței" realității, partea eseistică sau conceptuală își are funcția ei incontestabilă. „Viziunea" este în același timp și instrumentul unei substanțiale reconstrucții artistice a realității. Piovene, spre deosebire de curentele fenomenologice, conservă încă o anumită distincție între cunoașterea prin concepte și cunoașterea prin imagini, dar le acordă aceeași importanță. Conceptul de „viziune" implică dualismul între metoda științifică, cognoscibilă (prin care romancierul este în același timp filozof, psiholog, sociolog) și cea a fanteziei creatoare.

Ilustrare a poeticii lui Piovene, romanul *Le Furie* (1963) narează experiența de uliseid modern a protagonistului la persoana I, care se plimbă pe meleagurile copilăriei, împins de dorința unei reîntoarceri demistificatoare printre fantasmele originilor lui. Gîndirea scriitorului este structurată în jurul conceptelor de „natură" și „istorie". „Istoria", solicitată de pasiuni sau de „furii", este opusă „naturii", deși ar fi și ea un fel de natură, dar de semn negativ. Natura autentică se identifică cu planul al doilea al ființei, cu acel plan spre care tinde protagonistul prin distrugerea „furiilor" trecutului. Omul, în concepția lui Piovene, învinge „monștrii" printr-o „aventură metafizică" a unei descoperiri personale a lumii, printr-o apropiere mai mare de Ființă, ce constă din amintirea sentimentelor vechi și prevestirea unui viitor cosmic al omenirii. În lumina concepției moniste despre lume a absolutului naturii, Piovene vede în opera de artă un act vital, emblematizat în violența explozivă a *cărții-natură*. Ea hrănește și lasă să explodeze proprii fermenți; neputînd să-i rețină ca organisme finite, îi depozitează ca figuri moarte, simboluri ale non-ființei, „monștrii angoasei". Conceptul de *carte-natură*, de „roman-explodat" operează în unicul raport posibil cu persoana scriitorului, confesiunea directă.

Le stelle fredde (1907) constituie un roman-eseu îndreptat împotriva tendințelor de alienare din societatea modernă neocapitalistă. Criza raportului cu lumea înconjurătoare este simbolizată de surzenia progresivă a personajului. Întrucît surzenia implică și mutenia, între protagonist și realitate orice posibilitate de înțelegere autentică a dispărut.

Lumea istoriei, cu care s-a întrerupt orice contact, este o ficțiune a vieții. Noua vîrstă a omului, marcată de apariția stelelor reci, înseamnă moartea zeilor, moartea lumii : au dispărut marile iubiri, pasiunile morale, marile sacrificii. Soluția este o totală repulsie față de acțiune : protagonistul va înregistra aspectele lumii, în calitate de spectator inert. În această rece catalogare, obiectele își recapătă autonomia, ele se populează cu fapte, chipuri, evenimente de viață. Piovene alege o imagine sugestivă a „reînvierii" — cireșul alb. Dominantă în roman, ea poate să însemne viața ca universal natural, urmînd, după ce vîrsta marilor pasiuni s-a stins, universalului uman. Împreună cu alte imagini-simbol, — „omul roșu", „omul cenușiu", „copacul de coral", „copacul neguros" — „cireșul alb" formează un lanț dens de metafore, transpunere poetică a gîndirii scriitorului despre misterul vieții și al morții. *Le Furie* și *Le stelle fredde* reafirmă vitalitatea și resursele poetice nebănuite ale acestei forme romanești.

Odată stabilit statutul literar al romanului-eseu, scriitorii contemporani au încercat să definească structura internă a formei, să discute și să precizeze problemele de tehnică narativă pe care aceasta le ridică.

Pentru A. Moravia, însăși geneza romanului-eseu trebuie pusă pe seama momentului înlocuirii persoanei a III-a cu persoana I, ceea ce a permis o reprezentare reflectată, mediată, indirectă [12]. În practică, creatorii au oscilat între direcția proustiană, de roman-eseu scris la persoana I și cea musiliană, de roman-eseu scris la persoana a III-a. H. Broch împletește cele două modalități în chip original, folosind în romanul *Der Tod des Vergil* (1947) monologul interior la persoana a III-a. Eroul se regîndește pe sine, dar ca un „el", ceea ce conferă romanului o putere de generalizare și abstractizare maximă. De fapt, experiența literară a dovedit că în realizarea romanului-eseu nu contează atît folosirea unei anumite persoane gramaticale, cît respectarea a ceea ce teoria romanului definește prin „coerență tehnică". Unul din aspectele „coerenței tehnice" ar fi circumscrierea punctului de vedere (a viziunii, aspectului sau focalizării, cum mai este denumit). Majoritatea autorilor de romane-eseu (Th. Mann, R. Musil, H. Broch, A. Malraux) au adoptat viziunea protagonistului (la persoana I sau a III-a). Doar Proust și-a permis în *À la recherche du temps perdu* o triplă focalizare : internă — asupra eroului, externă — asupra naratorului și focalizarea-zero a autorului omniscient, ceea ce l-a făcut pe G. Genette să vorbească de un sistem polimodal ori politonal [13]. Această triplă poziție narativă își află motivarea la Proust în tripla ipostază de erou-narator-autor. Semnificativ pentru ilustrarea importanței „coerenței tehnice" este cazul scriitorului italian Corrado Alvaro, a cărui tentativă de a compune un roman-eseu eșuează. Romanul *Tutto è accaduto* (1961) este scris la persoana a III-a. În unele capitole are loc o trecere de la persoana a III-a la persoana I, la un „eu" povestitor sau mai degrabă reflexiv al protagonistului. Această schimbare nu constituie însă o „eroare", întrucît „coerența tehnică" nu înseamnă respectarea anumitor principii impuse *a priori* și în mod univoc, ci a unor reguli care izvo-

[12] A. Moravia, *L'uomo come fine ed altri saggi*, ed. cit., p. 291.
[13] G. Genette, *op. cit.*

răsc din însăși materia operei. Cerințele creației i-au impus autorului schimbarea persoanei, romanul-eseu manifestînd tendința adoptării narațiunii la persoana I. În schimb, mutarea focalizării de la protagonist la autor, survenită în unele pasaje eseistice, reprezintă o abatere de la „coerența tehnică", nemotivată de compoziția romanului. Într-o creație în care sînt folosite doar ipostazele de erou și narator, intervenția autorului omniscient apare cu totul nemotivată, reminiscență involuntară a romanului din secolul al XIX-lea.

Materia romanului-eseu este ordonată după un timp ideal și ideologic care nu mai este timpul naturalist al reprezentărilor directe, dramatice. Într-un articol dedicat lui Proust, Moravia amintește de timpul prezent al reflecției eseiste [14]. Datorită lui, accentul în roman nu mai cade pe evenimente și personaje, ci pe raportul eului povestitor cu evenimentele și personajele. Stilul narativ-eseist continuu este propriu unui tip de narațiune care este în același timp întîmplare și comentariu al întîmplării. Durata, mișcarea în timp, anchilozată și mecanică în romanul naturalist, „dramatic", nu mai constă într-o simplă înșiruire de evenimente obiective; ea se constituie ca raportul dintre evenimente și conștiință, este deci o durată subiectivă și necesară. Romanul-eseu se caracterizează, de asemenea, prin prezența explicită a timpului logic (ce se referă la actul reflecției) în interiorul structurii literare. *Vestibul* (1967) de Al. Ivasiuc, un eseu despre frică și posibilitatea înfrîngerii ei, este construit pe urmele unei reversibilități temporale produse de confruntarea continuă între o acțiune situată în diferite momente ale „istoriei" și un prezent logic, al eului narator ce povestește și meditează asupra sensului acțiunii retrăite. Eroul cărții, un profesor de histologie îndrăgostit de o studentă cu 30 de ani mai tînără, se hotărăște să-și mărturisească iubirea în scrisori, chiar dacă este conștient de faptul că nu le va expedia niciodată. Alegerea deliberată a acestui mod de confesiune dezvăluie credința personajului, implicit a autorului, în capacitatea scrisului de a restabili legătura dintre om și realitatea înconjurătoare. Romanul are, de aceea, un timp al scrisorilor, al meditației, al „discursului" și „povestirii" și un timp al „istoriei", al faptelor relatate și analizate. Jocul între aceste două „timpuri" se rezolvă în favoarea acelui timp prezent continuu, cu răsfrîngeri în viitor, din finalul romanului: „Eu caut însă din nou un gest absolut, un singur act destul de cuprinzător ca să întoarcă timpul și să desființeze tot ce-a fost.[...] Însă trebuie să mă feresc să caut gestul absolut, pe care l-aș aștepta prea mult și poate n-ar veni niciodată. Deschis la toate, prezent, dincolo de cotidian, în neobosită participare, împăcîndu-mă cu gîndul că nu există o metodă simplă și unică pentru a rezolva orice ușor, trăind pe laturi contrare, poate voi reuși" [15]. Început ca un eseu despre frică, *Vestibul*, așa cum sugerează și titlul, se transformă într-o pledoarie pentru posibilitatea înfrîngerii acestui sentiment.

Nu mai puțin importantă în compoziția romanului-eseu este problema „modurilor verbale". Dacă modul clasic al romanului tradițional era indicativul, romanul-eseu adoptă deseori ca mod logic (sau pers-

[14] A. Moravia, *Lo stile narrativo-saggistico continuo*, în „Paragone", nr. 260, oct. 1971.
[15] Al. Ivasiuc, *Vestibul*, EPL, București, 1967, p. 277–278.

spectivă modală a povestitorului) modul condiţional, ceea ce accentuează conştiinţa caracterului provizoriu, posibil, al întîmplării şi, mai ales, al interpretării acestora. Modul condiţional sugerează şi intenţia deseori experimentală a autorilor, într-o epocă în care asistăm la dominaţia *poeticii* asupra operei însăşi. Mai evidentă în romanele care au adoptat tehnica de „roman al romanului", folosirea modului condiţional este funcţional motivată şi în romanul-eseu *Der Versucher* (1938) al lui H. Broch. Jurnalul eroului povestitor, un doctor de ţară, încearcă să fixeze în scris faptele care au zguduit conştiinţa personajului. Intenţia de a scrie, de a modela o experienţă amorfă de viaţă, manifestă în interiorul operei, este redată prin modul logic condiţional ce sugerează incertitudinile eroului devenit pe neaşteptate scriitor.

Datorită receptivităţii sale la cele mai recente înnoiri literare, romanul-eseu s-a identificat parţial în Italia cu reacţia împotriva unui întreg curent, neorealismul. Romanul-eseu ca posibilă soluţie a „impasului" romanului neorealist se impune în discuţiile teoretice din anii 1950 — 1960. Carlo B face o distincţie clară între romanul „realist" şi romanul de idei. În articolul despre „Noul roman" intitulat *Scuola per romanzieri* (1959), amintind de R. Musil ca de un părinte al romanului-eseu, îl opune lui Hemingway, „campion" al romanului de reprezentare pură, behaviorist; or se ştie că romanul american al comportamentului a fost unul din modelele neorealismului italian.

Critica noastră a văzut, de asemenea, în romanul-eseu un progres în dezvoltarea prozei. Un tînăr romancier consideră eseul drept un mijloc eficace pentru „urbanizarea şi modernizarea" literaturii noastre, o importantă „posibilitate de ridicare a nivelului ei intelectual" [16].

Într-un stadiu ulterior, discuţiile teoretice pe marginea romanului sînt înglobate în însăşi materia operei literare. După exemplul proustian, romancierii integrează ficţiunea în procesul naraţiunii. J.-P. Sartre construieşte în romanul-eseu *La Nausée* o adevărată teorie a romanului, a cărei funcţie critică se referă la însăşi lectura cărţii respective. Reflecţia eseistă s-a transformat într-o autoreflecţie. Procedeul este exploatat pe larg de reprezentanţii *Noului roman* francez, de Michel Butor, de exemplu, în *L'Emploi du temps* (1957).

Acelaşi accent deplasat de la conţinutul naraţiunii asupra naraţiunii însăşi, prin procedeul tehnic cunoscut sub termenul de *mise en abyme*, duce la formula de „roman al romanului", ce are predecesori iluştri: A. Gide din *Les Faux monnayeurs* (1925), A. Huxley din *Point. Counter Point* (1928) sau Th. Mann în acel lung document *Die Entstehung des „Doktor Faustus"*, *Roman eines Romans* (1949). În perioada actuală, „romanul romanului" este considerat, îndeosebi de scriitorii experimentalişti, drept soluţia restabilirii raportului între creator şi propria lui operă. Această tehnică narativă permite mistificarea autobiografiei, ce ameninţa să invadeze romanul-eseu, prin menţinerea unei distanţe critice faţă de materia povestită. În ultima vreme însă, „romanul romanului", în creaţia scriitorilor din grupul *Tel Quel* sau din neoavangarda italiană, se îndreaptă din ce în ce mai mult spre „metaroman",

---

[16] Petru Popescu, *Eseu, proză, proză eseistică*, în „Argeş", nr. 4, 1970.

spre simplul experiment de tehnică narativă. Astfel, Ph. Sollers prezintă în *Drame* (1965) aventurile, ezitările, viața fenomenologică a unui romancier care vrea să scrie un roman. Spectacolul romanului în gestație ia locul povestirii care nu izbutește să existe ca atare.

Dincolo de aceste experimente tehnice, romanul-eseu își menține vitalitatea pe linia gnoseologică musiliană. A. Arbasino definește romanul nu numai ca *tramă*, *plot*, *fábula* sau ca „un complex de teme", ci ca „un instrument de cunoaștere, de căutare" [17]. Propria lui creație *Fratelli d'Italia* (1963), axată pe cîteva probleme neliniștitoare din existența culturală contemporană, descrie contradicțiile delirante ale societății italiene actuale. Imensa comedie socială se fărîmițează într-o nesfîrșită conversație de tip eseist pe mai multe voci, al cărei dialog e format în întregime din idei. Romanul se vrea un diagnostic al vieții politice, morale, sociale și culturale italiene.

În literatura română, o poziție asemănătoare a susținut Vladimir Streinu în studiul antebelic *Romanul roman*: „Romancierul modern, urmînd unei curiozități intelectuale de cunoaștere, intercalează în opera sa *eseul* care adaugă rezultatelor analizei problematica stărilor de simțire analizate" [18]. Romanul-eseu practicat de scriitorii noștri contemporani, de un Al. Ivasiuc de pildă, se înscrie pe această linie gnoseologică [19].

În evoluția sa, romanul-eseu ne apare ca un tip de operă sinteză a marilor probleme pe care omenirea și le-a pus și și le va pune mereu. Apărut din criza raportului între subiectivitatea creatoare și obiectivitatea realității, el constituie o dezbatere estetică în jurul „reflectării" în opera de artă. În fața „impasului" ivit între creator și propria sa creație, romanul-eseu este deosebit de sensibil la înnoirile tehnico-stilistice. El adoptă tehnica de „roman al romanului" sau de „metaroman", devenind o reflecție a artei asupra ei însăși. În sfîrșit, în încercarea de a îmbrățișa totalitatea realității „autentice", romanul-eseu devine un instrument modern de cunoaștere și de transformare a acesteia.

Este semnificativ faptul că perioada de înflorire a romanului-eseu corespunde unei anumite saturații intelectuale, unui rafinament excesiv ce caracterizează societatea modernă capitalistă. Publicul, mare consumator de romane, se îndepărtează în oarecare măsură de noile producții romanești, resimțite ca prea rafinate, aulic-compuse pentru un mediu restrîns. Scriitorul încearcă să și-l reapropie fie printr-o formă simplă romanescă, directă, cum este romanul behaviorist (de arie nord-americană), fie obligîndu-l să reflecteze el însuși asupra rupturii ivite, problematizată pe față în romanul-eseu. Așa cum Gide în *Les Faux monnayeurs* urmărea să obțină concursul cititorului în conturarea personajelor romanului său, autorii de roman-eseu recîștigă prin forma deschisă a operelor lor un public mereu dornic să devină fie protagonist fie coautor.

---

[17] A. Arbasino, *Certi romanzi*, Milano, Feltrinelli, 1964.

[18] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. I (1928—1938), București, 1968, p. 370.

[19] v. și volumele de eseuri și articole, cuprinzînd reflecții asupra procesului de creație artistică, *Imposibila întoarcere* (1971) de Marin Preda, *Caietele Princepelui* (1972—1973) de Eugen Barbu, *Pro domo. Radicalitate și valoare* (1972) de Al. Ivasiuc.

FRANCESCO GIOTTA

ESTETICA MITULUI

Deşi există la unii critici superstiţia că poezia ar intra între lucrările demiurgice şi o concep ca unitate a activităţii sociale infinite şi a gîndirii umane infinite, al cărei ultim gest ar fi confundarea cu logosul ideal, e dificil să presupunem că arta s-a împărtăşit din perspectiva transcendentală şi apocaliptică a religiei mai mult şi oarecum constitutiv, decît din legile ştiinţifice ce conduc lumea fizică. Ceva adevăr există însă în orice falsitate şi reţinem că o salvgardare a culturii presupune o transcendere a limitelor între care ea este posibilă. A spune că modul mitic, povestirile despre zei în care puterea de acţiune este extremă, este cel mai abstract şi convenţionalizat dintre toate modurile literare şi apoi a considera mitologia clasică drept gramatică a arhetipurilor literare înseamnă a privi problema logic, după gradul convenţiei, fără să ne intereseze natura ei. De fapt mitul, deşi foloseşte structuri verbale pentru a semnaliza structuri taxinomice sau cosmice, le face să funcţioneze în afara noţiunii de arbitrar la care se ataşează convenţia lingvistică. Cuvintele mitului, deşi sînt ambigue, nu sînt şi subiective, anecdotica nefiind pur şi simplu semnificare verbală a unei reprezentări cosmice. Mai curînd cuvintele sînt indicatori ai unei realităţi global semnificative, care face posibilă şi garantează lumea cuvintelor, un ansamblu de cunoştinţe şi tehnici care permit semnelor să vorbească şi să-şi descopere sensul lor. Pentru gîndirea mitică faţa lumii e acoperită de blazoane, caractere, cifre, cuvinte obscure, hieroglife, deschizînd un sistem epistemologic indefinit, prin care lumea naturală, structura tensiunilor antropologice, se disting în cunoaştere prin legături de similitudine sau asemănare între semne, grafisme şi proporţii [1]. Nu raportul între termenii mitologici dă configurarea generală a naturii, ci natura ca joc de semne şi asemănări formează o configuraţie mentală care fragmentează un logos opac şi misterios. Cuvîntul este conţinut şi semn, secret şi indicaţie. Nefiind arbitrar, ci dotat cu o eficienţă socială, sistemul limbajului mitic este constrîns să trăiască de partea raporturilor obiective între plante, aştri, ierburi, pietre şi animale, ce ascultă de afinităţi şi convenienţe, de analogii obligatorii. Cum înseşi obiectele se ascund şi se manifestă prin enigmă în mentalitatea arhaică, limbajul se propune omului primitiv ca un discurs care aşteaptă descifrarea în funcţie de un transfer mai profund, de natură sacră.

---

[1] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 45–52, Bucureşti, 1975

Mitul sau modul ficțional abstract primește un tipar canonic îndată ce, afîlndu-se în vecinătatea structurilor literare, primește un interes de ordin tehnic, cum ar fi dislocarea metaforică și stilizarea ornamentală.

Deși mitul este cel mai adesea receptat ca o lume de metaforă totală, în care toate elementele sînt potențial identice, ca și cum s-ar afla în interiorul unui singur corp infinit, el se opune mitosului, adică narațiunilor generice sau structurilor imaginii artistice în mișcare.

Deși mulți scriitori eruditi sau ermetici sînt în mod deliberat creatori de mitosuri, ca Dante, Spencer, Goethe sau Ibsen, în vederea creării unui centru de experiență imaginară, grupat în jurul unor arhetipuri universale cu forță de comunicare masivă, nu putem neglija că aceste asociații își găsesc locul în cadrul unor coduri lingvistice arbitrare, coduri pe care se bazează în ultimă analiză expresivitatea și caracterul lor original. Un fenomen similar stă în folosirea prototipului mitic în tragedia antică sau poemele creștine ale lui Milton, unde punctul de vedere anagogic intensifică din interior genurile retorice. Northrop Frye ia în discuție procesul de atenuare a termenului teologic de epifanie, prin folosirea tot mai puțin explicită a arhetipurilor și studiază procesul logic de dislocare într-o primă fază romantică sugerînd o lume mai strîns unită cu experiența umană (ca în feeriile lui Shakespeare), apoi, într-o fază „realistă" a romanului de tip zolist și tolstoian, care pune accent pe conținutul faptic al reprezentării. O fază actuală, eminamente ironică, și care ar începe cu Poe, Conrad, Virginia Woolf, Kafka sau Joyce ar tinde să refacă din interior și intropatizat o structură mitică. Oricît apreciabil prestigiu ar avea o asemenea cercetare, ea egalizează în fapt ipoteza ficțională, nelimitată în creația artistică, cu demersul mai îngust al unei strategii practice, îngrădite în perimetrul civilizațiilor arhaice, în formele rituale de intervenție asupra naturii.

Mitul pare să fi fost posibil numai întrucît, pentru aceeași realitate, nu a putut fi concurat de un alt limbaj : el este însăși realitatea parcursă de gîndirea primitivă în absența unui termen negativ, trăiește sub imperiul unei afirmații, în concavitatea unor pregnanțe naturale dincolo de care se ghicește neantul. Contextul literar, deși în permanentă relație cu un sens interior, este verbal asertoriu, adică poetul nu va face niciodată vreo afirmație. Chiar în aspectul mitopoetic al literaturii (sens restrîns și tehnic desemnînd afabulații avînd ca centru ființe sau puteri supranaturale), valorile simbolice ca unități de sens sînt subordonate importanței lor într-o structură bazată pe o îmbinare de motive. Mitul are o structură mai puțin autonomă, tiparul verbal fiind comunicarea unor matrici antropologice ; semnificația mitului nu se pune la nivelul fiecărui mit luat separat, ci la nivelul sistemului ale căror elemente sînt miturile și anume sistematica și clasificarea lucrurilor și ființelor din univers, aplicate unui determinism global și integral și unde evenimentul e integrat de fapt unei prestructuri teoretice.

Omul neolitic, susține Claude Lévy-Strauss, este moștenitorul unui tradițional demers științific, cu deosebirea tipologică că el se aplică unui aspect intuitiv și sensibil sub care ordinea îngrădește hazardul. Reflecția mitică utilizează un vocabular heteroclit, bogat și limitat în

același timp, dar orientat unui scop de ordin intelectual și nu în satisfacerea unui sentiment estetic. Instrumentar empiric, semnul mitic se aseamănă cu conceptul, fiind într-un fel permutabil, adică întreținînd raporturi succesive cu alte ființe și lucruri, la un nivel generalizator limitat.

Unele mituri, cum ar fi cel al Proserpinei, deși se desfășoară în timp, prezintă un caracter recurent, bazat pe ciclul anual al anotimpurilor. Ciclicitatea și alternarea distrug succesiunea, pentru că implică o permanentizare a elementului structural fix în dezvoltările diacronice. Miturile cosmogonice sau cele legate de un timp involut, resimțit ca valoare exemplară, fidelitatea absolută față de strămoși sau față de un model ancestral înțeles ca atemporal, tind să legitimeze acțiunile sociale prin argumentul continuității, temperează măreția istoriei, arată că nu se produc decît evenimente a căror revenire șterge periodic specificul lor. Mitul lui Oedip asigură reconversiunea hybrisului inițial în generațiile ulterioare ale Atrizilor, după o schemă diki-adiki (ordine-dezordine) ineluctabilă prin programarea unor destine succesive, ca acela al Antigonei urmărind să distrugă impresia morții primului termen din serie. Deși au încetat a mai fi vii, strămoșii își inserează într-un fel existența prin pasiunea cu care succesorul optează într-un joc de alternative.

Fără să însemne o observație clară a faptelor și evenimentelor, mitul oferă totuși o reprezentare a incidenței timpului istoric dar care ține mai mult de imagine decît de concept. El nu susține adevărul faptic al evenimentelor, cît un mod general de a fi și de a gîndi capabil să mențină în evenimente un statut de adevăr. Afirmînd că există ființe și lucruri care s-au născut ieri și altele încărcate de un trecut genealogic, el opune prezentului contingent un prezent marcat cu privilegiul de a avea un trecut, o anume valoare de permanență.

În această privință este fastidios a argumenta asupra adevărului istoric al miturilor [2]. Schelling a fost primul care în *Einleitung in die Philosophie der Mythologie* (1856) contestă evemerismul, doctrina care încearcă să considere mitologia ca avînd corespondenți istorici. Interpretarea miturilor ca alegorii istorice este respinsă, pentru că, departe de a fi o traducere a unor forme temporale într-o serie secundară metaforică, mitul prezintă o formație autonomă care își crează o imagine despre timp specifică, un timp sacru, „Zeitlose Zeit". Timpul sacru nu se bazează pe succesiunea timpului fizic, ci selectează faptele după valoarea lor de adevăr mistic, adică de revelație a dublei naturi a universului. Metoda numită de Schelling „tautegorică" exclude din elementul mitic rolul de mediator și de travestire semantică și îl înțelege sub semnul unei creații simbolice, al unui model autonom pentru a degaja sensuri specifice [3].

Mult timp nefructificate [4], ideile lui Shelling au servit în ultima vreme la o preciziune în degajarea elementului simbolic, definit drept

---

[2] cf. Ernst Kassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, 1923 (trad. it. 1961), vol. II, p. 7, vezi și L. Pareyson, *L'estetica di Schelling*, Torino, Giappichelli, 1964.

[3] Adolf Allvohn, *Der Mythos bei Schelling*, Charlottenburg, 1927.

[4] V. Jankélévitch, *L'Odysée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, Alcan, Paris, 1933.

o semnificare de alt ordin decît a adevărului discursiv, angajat prin concepte, și anume printr-un tip de operații mentale interesate de imagini și forme.

Susanne Langer alătură arta și mitul ca sisteme de gîndire ce au la bază reprezentări fără explicitare logic-discursivă, iar simbolul e înțeles ca o realitate evidentă care nu poate face obiectul unei demonstrații [5]. I. A. Richards vorbește în același sens despre pseudoaserțiunile limbajului literar, despre care nu se poate decide nici că sînt adevărate, nici false [6]. O întreagă direcție de cercetare în problemele metaforei, inițiată de școala de critică anglo-americană, a oferit posibilitatea de a fundamenta științific vechea legătură stabilită de Giambattista Vico între mit și demersul estetic. După Owen Barfield (*A Study in Meaning*, 1928), metafora literară ar fi o revivificare a capacității mito-poetice primitive, dar Cleanth Brooks, Ezra Pound și Lucian Blaga simt nevoia de a distinge în metaforă aspectul funcțional și interpretativ de cel ilustrativ și ornamental. Ei au o opțiune de fond asupra valorilor existențiale în detrimentul celor retorice, accentuează contextul „trăit" al artei ca o latură a civilizației, unde factorilor expresivi li se atribuie un supliment de necesitate interioară, de obiectivitate ontologică, care rezumă în fapt și atitudinea lui Schelling în problema asimilării elementului mitic cu cel artistic.

Claude Lévy-Strauss consideră ca variabilă comună emoția estetică ce provine din unirea între ordinea structurii și contingența sau evenimentul ocazional integrat acestei structuri. Practicînd un structuralism estetic sui generis, el afirmă că atît mitul cît și mitosul literar sînt omologi ai ordinii naturale după un model redus, reductivitatea constituind o experiență litotică asupra obiectului și care degajă sentimentul psihic al aprehendării și dominației umane. Dealtfel, el apropie gîndirea sălbatică și cea artistică prin absența cenzurii randamentului practic și atribuie acesteia din urmă un rol de rezervație naturală în instituțiile civilizației moderne, în ciuda caracterului ei artificial, legat de convenția estetică [7].

În încercarea de a alătura secretul inepuizabil din nucleul mitic al unei structuri estetice, un rol important îl deține respectarea în deschiderea operată de revelație a cel puțin unui vehicol emoțional. Evocînd mitul Turnului lui Babel, Gillo Dorfles arată că în transportarea constantelor mitice pe teritoriul unei experiențe estetice în sine irepetabile, intervine un proces analog trecerii de la eteroglosie, sau ceea ce reprezintă ambiguitate semantică și polisemantism, la omoglosie sau înțelegerea limbilor pămîntene divizate, prin iluminare lăuntrică, pe care o consideră ca un fel de monadă emoțională [8]. Dorfles contrapune mitosul, ca natură unică și nediferențiată bazată pe sentimentul revelației, unei pluralități de limbaje sau logosuri ce prezintă diferite structuri refle-

---

[5] Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, Harvard Univ. Press, 1942.

[6] I. A. Richards, *Science and Poetry*, 2nd ed., London, 1935 și *The Philosophy of rhetoric*, New York, London, 1936.

[7] Claude Lévy-Strauss, *Gîndirea sălbatică*, Ed. științifică, București, 1970.

[8] Gillo Dorfles, *L'estetica del mito*, Milano, Mursia, 2-a ed., 1968, p. 59—68.

xive sau verbal semnalizatoare; disociind între credință și convingere, criticul italian accentuează o aderență de tip emoțional și psihologic la realitate, în afara anchetării validității logice [9].

Desigur că drama naivă își are originea în actul ritual, așa cum a reușit Fraser să demonstreze cu o pertinență inegalabilă în cartea sa *Ramura de aur*, deși el se arată preocupat să stabilească filiații și să derive cronologic și nu arhetipal structuri estetice explicite din ceea ce este implicit și magic. Din păcate însă cunoaștem insuficient structura emoțională a unui fapt estetic revolut. S-a stabilit unirea elementului verbal și mitopoetic cu cel coregrafic prin intermediul muzicii în spectacolele tragediei antice, avem structura aproximativă a plurivalenței factorilor emoționali în cadrul unui spectacol total, de felul celebrării eroilor sau cultului unui zeu, dar nu vom ști niciodată dacă natura sau gradul emoției dansatorului din cortegiul ritual poate fi pusă într-o relație cu ceea ce se întîmpla în sufletul spectatorului din Epidaur în sec. V î.e.n. Tensiunile psihologice nu se pot izola de contextul direct în care ele apar, iar psihologia în afara metodei experimentale este o prezumție științifică. În plus, teoria aristotelică despre catharsis prezintă o ambiguitate constitutivă, pentru că nu are de-a face nici cu verosimilitatea acțiunii mitice, nici cu reprezentarea estetică, ci se ocupă de impactul dintre ele (dirijare, compensare sau simpatie), întrepătrundere legată de natura proiectivă a spectacolului și în care conținutul lui este pus „în paranteză".

Luarea în discuție a expresiei simbolice ca o comunicantă pentru un conținut emoțional și ca vehicol pentru sentimentul confruntării experienței noastre într-unul din modurile fundamentale în care ea se poate angaja, ca nașterea, dragostea și moartea, a avut consecințe fructuoase în luminarea unor concepte estetice, cum ar fi tragicul sau comicul. Cauzalitatea obscură a mitului, conservarea și întreținerea unui univers irațional bazat pe continuitatea și impersonalitatea unei tradiții [10] a constituit un factor catalizator în organizarea spiritualității tragice îndată ce societățile și-au descoperit o vocație istorică. Simbolismul mitului a fost preluat ca o structură aluzivă a unui tipar problematic și a permis remodelări ulterioare în legătură cu opțiuni individuale (de ordin eroic). Transformarea patetică din personaj mitologic în erou arhaic, cu chinurile lui nesfîrșite, înseamnă vărsarea structurii hieratice și impersonale într-un tipar condus de legi estetice, care valorizează persoana în legătură cu destinația epopeică.

În crearea spațiului tragic, miturile au transferat atît generalitatea unei forțe imuabile, care a devenit aceea a mecanismului sorții, cît și constituenții concreți ce individualizează plastic o fabulație de cealaltă, particularizări ce au permis o tehnică a opțiunii civile într-un joc de alternative și care a permis fundarea caracterului sau a judecăților legate de un anume relativism inclus conceptului de destin. Dar sinteza ul-

---

[9] Vezi și W. F. Otto, *Die Gestalt und das Sein*, Darmstadt, 1955. H. D. Aiken, *Some Notes Concerning the Aesthetic and the Cognitive*, în „Journal of Aesthetics", XIII, 1935, 3 și Arnold Isenberg, *The Problem of Belief*, în „Journal of Aesthetics", XIII, 1935.

[10] Mircea Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, 1949.

timă este înfăptuită prin stăpînirea factorilor emoţionali, sentimentul de neliniște și teamă în care acțiunea umană e surprinsă în dialogul ei cu ceea ce o transcende, o falsifică sau o contrazice.

Teoria psihologică despre un anume sentiment sub care se sintetizează valorile vitale nu reușește să explice satisfăcător de ce categoria tragicului rămîne necunoscută majorității culturilor primitive și de ce în tragedia greacă, după creația lui Eskyl și Sofocle, care apar încă ca niște statuarii sub care se întrevăd preexistențele mitice, progresul în arta teatrală a însemnat tocmai desființarea misterului tragic din mit, așa cum s-a întîmplat la Euripide[11], rămînînd totuși în cadrul unui proces ascendent în interpretarea naturii umane, cît și a realizării convențiilor dramatice.

Pe măsură ce avansăm cercetarea în perimetrul pe care ni-l oferă abordarea structural-antropologică sau arhetipal-psihologică nu putem evita bănuiala că, în problema ce ne interesează, cea a trecerii masive și firești de informație dintr-un sector al spiritualității omenești în celălalt, termenul final al explicației păstrează carențe ineluctabile. Pe linia arheologiei cunoașterii, avansînd cercetarea pe ipoteza unor metode analoge avînd loc în practicile intelectului și care apropie structural gîndirea mitică de cea artistică, antropologul nu poate decît cel mult susține că modul ficțional mitic nu contrazice postulatul expresiv, ceea ce e departe de a fundamenta valoarea estetică a miturilor și riturilor superioare care agreează vocația infinitului. Evazivitatea termenului de „aventură spirituală", „sens deschis", rezolvă o problemă în ansamblul ei și disimulează în schimb o arie vastă de detalii, între care aceea a realizării esteticului ca negare continuă a valorilor vitale, a dezechilibrului unui sistem strict referențial, nu sînt cele din urmă.

Este oare atît de greu de suprimat poziția lui Aristotel care, în *Poetica* sa, deși introduce mytosul (narațiunea) laolaltă cu caracterul și cu judecata ca elemente ale tragediei, exclude mitul ca alogen esenței tragicului? Pe lîngă acțiunea scenică, care s-a alimentat din scenariul mitului, faptele mitice în sine exclud trăirile emoționale întrucît participă la o proporție între elemente cosmice, ce persiflează vocația culturii de a și le apropia. Marea aventură spirituală la care s-a angajat civilizația în resimțirea trainică a datelor arhetipale este concomitentă cu dispariția categoriilor sacre, capacitatea emotivă a unui mit fiind în fond una din consecințele abordării lui profane.

Pînă acum arta și mitul au fost apropiate prin găsirea unui element comun care să aparțină unei structuri superioare lor. Încercînd, din contra, calea unei înțelegeri interne a sistemului general din care au rezultat miturile, pe de o parte, și a limbajului expresiv, pe de alta, nu e exclusă prezentarea unui izomorfism care justifică translația constantă de valori de la un nivel la celălalt.

Este posibil să apropiem structura mitică de cea estetică, grupîndu-le cu ajutorul unei structuri minimale care este în sine percepția sensibi-

---

[11] Kamerbeek, *Mythe et réalité dans l'œuvre d'Euripide*, în vol. *Euripide, Entretiens sur l'antiquité*, vol. VI, Genève, 1960, p. 12.

lului. Reprezentarea, ca și viziunea, nu este un aglomerat amorf de stimuli, o înregistrare mecanică, ci afectează structuri semnificative. Structura, ca și simbolul mitic, comportă un nucleu de adevăr, persistînd în epoci de gîndire profană și într-un fel transcend diferențele stilistice și culturale, ca și trama istorică. În sens gestaltist, situația persistenței limbajului mitic se explică prin caracterul profund „adecvat" cu structura sub care se alătură experiențele umane la realitate, sau codul nostru antropologic perceptiv. Adecvarea la acest cod dă mitului lui Narcis, Adonis, Oedip, mitului Terra Mater, sau mitului labirintului, o forță de comunicare potențială infinită și este tripartită.

Prima proprietate a mitului este cea legată de asociația liberă de sugestii sau continuumul narativ, anecdotica sau scenariul. Ea permite perceperea cauzalității printr-un sens dinamic și proiectiv care, după Arnheim [12], dă un corolar temporal unei structuri eminamente bidimensionale (imagine) și dă sentimentul unei inițieri treptate și difuze, asemănătoare căutărilor estetice. Condusă după principiul bunei continuări (consistent shape), percepția dă o accelerare a destinului spre moarte în formele dramatice și prezintă posibilitatea de a prezenta, posibilitate bazată pe succesiune, alternative și caractere în acțiune, legibilitatea lineară a evenimentului.

A doua proprietate a mitului se referă la capacitatea de regrupare după o lege de similitudine (rule of similarity) sau persistența în filigran a unui model fix. Aceasta este fie Moira (predestinarea acțiunilor tragice) fie un laitmotiv (ca cel al corului antic). Există unele similitudini între situații ce secționează continuumul narativ în regrupări succesive, ca forma trilogică a tragediei sau romanului, sau spațiul închis pe care-l avem ca reprezentare finală a unui roman și care e singura imagine stabilă și evidentă a cărții, „universul ei".

Această permanentă stabilitate a modului estetic animat totuși lăuntric de nevoia de a se schimba, pentru a nu fi identic ci similar altuia, induce conflictul într-o ordine, păcatul într-o predestinare, omul în destinul său, legibilitatea succesivă în viziunea simultană. Ea reprezintă o alternanță a elementului stabil cu cel arbitrar, după un anume ritm, o rată combinatorică de restrîngere a hazardului, care este cea de-a treia caracteristică a operei de artă și a mitului. Ritmul mitic este dat de alternanța fabulei cu momentul epifanic, tensiunea dintre individ și transcendent. Din cauza economiei mijloacelor prin care se realizează tensiunea arhetipală, mitul beneficiază de o maximă simplitate gestaltistică, după dezideratul omogenității maxime, refuzînd dezvoltări secundare în realizarea ritmului esență — fenomen. Ritmul estetic este dat fie de relația personajului cu o situație, ca în dramaturgie (coincidență suprafirească a evenimentelor), fie de culori sau volume recurente în mișcarea privirii care le parcurge într-un sens sau altul, în

---

[12] R. Arnheim, *Arte e percezione viziva*, Milano, Feltrinelli, 1962.

pictură, fie de contrapunctul mit — realitate în anume tehnici, romanești sau scenice, de a elibera sensul tragic, prezentarea alternativelor în general, în atmosfera egalității lor logice.

Arătînd legătura între structura unui mit și convenția unei reprezentări scenice atice prin categoria minimală a percepției artistice, ca realizare ritmică a temei și variațiunilor, a imaginii structurate și a deplasamentului ei în succesiune, eludînd vechea împărțire a lui Lessing între arte spațiale și arte temporale, universalizăm pentru toate sistemele morfologice și estetice același fundament al conștiinței sensibilului.

CHRÉTIEN DE TROYES, POÈTE LYRIQUE

MARIE-CLAIRE ZAI

A première vue, ce titre surprend ; en effet, Chrétien de Troyes, auteur du XIIe siècle, est connu essentiellement par ses romans, *Cligès*, *Erec et Enide*, *Yvain* ou *Le Chevalier au Lion*, *Lancelot de la Charette* et l'œuvre restée inachevée, le *Conte del Graal*, souvent imités et adaptés dans les littératures étrangères — allemande, anglaise, scandinave — ils ont fortement imprégné le monde des lettres françaises et ils ont ouvert la voie à un genre littéraire qui connaîtra une fortune particulièrement heureuse dans le domaine français. Par contre, l'œuvre lyrique du poète champenois du XIIe siècle n'a jamais stimulé ni les critiques, ni les philologues, ni même les amateurs de poésie médiévale. Preuve en est que les cinq chansons courtoises contenues dans les manuscrits et chansonniers des XIIIe et XIVe siècles qui portent le nom d'auteur „Crestiiens de Troies", n'ont pas trouvé grâce auprès des éditeurs de textes du Moyen Age.

Les deux pièces que nous pouvons attribuer avec certitude à Chrétien de Troyes, *D'Amors, qui m'a tolu a moi* (R. 1664, selon l'abréviation du répertoire de Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Lieds*, Leiden, 1955) et *Amors tençon et bataille* (R. 121) : ces deux chansons ont été éditées diplomatiquement par Wilhelm Wackernagel en 1846 d'après un seul manuscrit [Manuscrit 389 de la Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne] et ce n'est qu'en 1908 pour la première et en 1914 pour la seconde, qu'elles ont été gratifiées d'une édition critique, sans pourtant que celles-ci soient pourvues d'apparat critique.

Quant aux trois autres chansons : *De joli cuer chanterai* (R. 66), *Quant li dous estez decline* (R. 1380) et *Joie ne guerredons d'Amors* (Re. 2020), que certains manuscrits [Manuscrit C, 389 de la Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne et Manuscrit T, Bibliothèque Nationale, fonds français 12615] attribuent à Chrétien de Troyes, l'authenticité est cependant sujette à caution.

L'attribution de la chanson *De joli cuer chanterai* au poète champenois est certainement fautive, cette chanson doit être considérée comme anonyme à partir des documents à notre disposition, vu les lacunes qu'ils présentent. Pour la chanson *Quant il dous estez decline*, l'authentification est douteuse ; deux auteurs, Guiot de Dijon et Chrétien de Troyes, se la disputent. La dernière pièce, *Joie ne guerredons d'Amors*, pose un problème complexe d'attribution : deux familles de manuscrits étant en contradiction interne et aucun critère externe ne permet de faire pencher la balance plutôt pour la Trésorier de Lille, Guiot de Dijon ou Chrétien de

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 53–56, Bucureşti, 1975

Troyes ; ici les critères internes et une analyse stylistique éliminent l'auteur champenois. Il n'en demeure pas moins que ces trois chansons courtoises sont intéressantes pour l'histoire littéraire des débuts de la poésie lyrique d'oil et une édition critique avec apparat selon les exigences scientifiques actuelles est souhaitable et même indispensable[1].

Les critiques de la fin du XIXe siècle et des premières décennies du XXe siècle ont dédaigné la poésie courtoise lyrique d'oil, l'ont rabaissée au rôle ingrat et injustifié d'imitation servile de la poésie d'oc des troubadours. Sans minimiser les valeurs esthétiques, stylistiques et conceptuelles de la poésie des troubadours, il ne faut, me semble-t-il, pas sous-estimer et méconnaître les premiers poèmes courtois des trouvers. On ne peut nier l'influence pénétrante des poètes du Sud de la France et l'impact qu'ils ont exercé sur leurs émules du Nord ; cependant par le passage du Midi de la France dans le Nord, l'idéologie courtoise et les conceptions de la *Fin'Amors* ont subi des mutations et une évolution dues aux diversités notables de l'environnement social. Transformé et reforgé dans un moule nouveau, ce magnat poétique a développé sa propre individualité et originalité.

Face à un poème lyrique du Moyen Age, il faut chasser en premier lieu le préjugé romantique et post-romantique et ne pas juger une œuvre selon son originalité ou le tempérament de son auteur, ni rechercher l'émotion du poète ou la sincerité du sentiment, sans pour autant réduire la chanson médiévale à un pur jeu d'adresse ; cependant la lyrique du Moyen Age est une poésie de topiques, une combinaison savamment répétée de lieux communs. La forme est reine : la perfection formelle et son raffinement poussé souvent jusqu'au paroxysme peut aller jusqu'à un hermétisme en vase clos, c'est l'univers de cette poésie des troubadours et des trouvères, fascinante par cette recherche volontaire d'une froideur, endiguée par une exigence rythmique et métrique extrêmes.

A plus d'un titre je pense qu'il est important et révélateur de se pencher sur l'œuvre lyrique de Chrétien de Troyes. D'une part pour mieux saisir une facette supplémentaire de sa personnalité littéraire et d'autre part, les deux chansons, *D'Amors, qui m'a tolu a moi* et *Amors tençon et bataille* sont les premières chansons courtoises identifiées et conservées du domaine littéraire de la France du Nord.

Pour la datation de ces pièces lyriques, rien ne permet de supposer — comme plusieurs historiens de la littérature du Moyen Age l'ont fait — qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse de Chrétien de Troyes, bien au contraire, ces poèmes démontrent un souci constant de la composition, une forme artistique, un style et une versification particulièrement soignés. Les analyses faites permettent de fixer comme *terminus a quo* la date de 1171—1172 et comme *terminus ante quem* celle de 1173 ; cependant par sa thématique subsiste la vraisemblance que l'œuvre lyrique de notre auteur ait été composée contemporainement au *Lancelot* ou *Le Chevalier de la Charrette* et à *Yvain* ou *Le Chevalier au Lion*, c'est-à-dire vers 1177.

---

[1] L'auteur de ces lignes a présenté pour sa thèse de doctorat à l'Université de Fribourg, Suisse, 1973, l'édition critique avec apparat des cinq chansons, avec introduction, notes et commentaires (actuellement sous presse).

J'aimerais mettre en relief une strophe de la chanson D'Amors, *qui m'a tolu a moi*, il s'agit de la quatrième strophe :

IV vers 28 Onques du buvrage ne bui
Dont Tristan fu enpoisonnez;
Mes plus me fet amer que lui
Fins cuers et bone volentez.
32 Bien en doit estre miens li grez,
Qu'ainz de riens efforciez n'en fui,
Fors que tant que mes euz en crui,
Par cui sui en la voie entrez
Dont ja n'istrai [ne] n'en recrui.[2]

dont la traduction est la suivante :

„Jamais je n'ai bu du breuvage dont Tristan fut empoisonné, mais mon coeur fidèle et ma volonté sincère me font aimer mieux que lui. Il ne faut pas que l'on m'en fasse grief, puisque jamais je n'ai été contraint à cet Amour, sauf que j'ai eu confiance en mes yeux et, pour cette raison, je me suis engagé dans la voie que je ne quitterai jamais, et que je n'ai jamais cessé de suivre."[3] Les allusions à l'histoire quasi légendaire de Tristan et Iseut sont nombreuses dans la poésie d'oc et d'oïl. Chez les troubadours Raimbaut d'Aurenga et Bernart de Ventadorn[4], la contradiction qui existe entre le conception de l'amour fatal de Tristan et Iseut et cet élément de volonté et de libre choix que cherche à préserver l'amour courtois n'est pas pressenti.

Dans la strophe IV de la chanson *D'Amors, qui m'a tolu a moi*, cette lutte interne et cette incompatibilité fondamentale sont lucidement perçues et Chrétien de Troyes oppose à la passion fatale des deux héros l'essence de l'amour courtois, fondé sur un choix raisonné et une élection motivée, position que notre auteur défend, avec une nuance de polémique, dans son roman *Cligès* : jamais l'héroïne ne pourrait s'accomoder du sort de la compagne de Tristan et appartenir à deux hommes, dont le corps est aux deux mais dont le coeur n'est qu'à un seul.

vers 31 50 Je ne me porroie acorder
A la vie qu'Iseuz mena.
Amors an li trop vilena,
Car ses cors fu a deus rantiers
3154 Es ses cuers fu a l'un antiers. [Edit. W. Foerster]

et dans un autre passage, elle refuse de partager la destinée d'Iseut :

---

[2]. Citation d'aprés mon édition.

[3]. Traduction de l'auteur.

[4]. Par exemple, la chanson *Tant ai mo cor ple de joya* de Bernart de Ventadorn, vers 45 plus trac pena d'amor

de Tristan l'amador,
que'n sofri manhta dolor
per Izeut la blonda. [Edition C. Appel]

(Traduction: Tristan l'amoureux ne connut point de tels maux, quelques douleurs qu'il ait pu souffrir pour Yseut) [A. Berry].

vers 5260 Ja n'en seroiz Tristanz clamez,
Je n'an serai ja Yseuz [Edit. W. Foerster]

Certes, d'autres trouvères ont parlé de l'amour de Tristan et Iseut, mais sans insister sur la différence flagrante qui sépare la conception courtoise de celle des amants malheureux. Pour ne citer que quelques poètes presque contemporains de Chrétien de Troyes : Blondel de Nesle, qui confesse :

Des granz mauz m'a fait oir,
Dont Tristans soufri tant :
D'amer sanz decevoir. [Edit. L. Wiese, *Chanson*, vers 53—55]

et le Chastelain de Couci:

C'onques Tristanz, qui but le beverage,
Pluz loiaument n'ama sanz repentir.
[Edit. A. Lerond, Ch. III, v. 19—20]

Par sa thématique originale, sa subtilité rythmique et métrique, sa perfection formelle, l'œuvre lyrique de Chrétien de Troyes mérite qu'on s'y arrête et qu'on l'étudie attentivement, le pretexte de l'inexistence d'une édition critique avec apparat n'étant dorénavant plus valable.

PARTENIDON, THE DISAPPOINTED PRINCE OF GREECE: SOME SOCIAL AND LITERARY BACKGROUNDS TO THE ENGLISH ALLITERATIVE WILLIAM OF PALERNE

NORMAN SIMMS

A full version of the romance of William, Meliors, and the werewolf was probably first composed as a fixed, separate text late in the thirteenth century by a poet at the court of Yolande, countess of Hainault; the family's political connections and history as patrons of the arts make the composition of such a piece as *Guillaume de Palerne* both meaningful and understandable.[1] At work in this French romance are thematic contrasts between the exotic and the realistic, between the faboulous and the historical, bound together by celebrations of chivalry and refined love; shape-shifting and timeless monologues on love-psychology occur against a background of accurate political and geographical allusions. While the scene represented is recognizably either late Norman or early Hohenstaufen Sicily, no particular moment is realized, and the burden of the poem is celebratory magic. Most likely, as Charles W. Dunn has argued, Yolande's poet used political fables and folkmotifs brought from Sicily to write a romance exalting the deeds of her husband, Hugh de Saint-Pol, and her nephew, Baldwin VI, and praising in general the aristocratic splendour of the family's character[2].

The maker of the mid-fourteenth century alliterative version of this romance in England deliberately deletes almost all specific historical and geographical allusions[3]. He brings to the foreground and develops as a structural principle of organisation the moral and philosophical implications of the motifs in the French poem: the allegorical meanings of disguise and metamorphosis. Nevertheless, the essential contrasts between history and romance remain while their decorative and celebratory roles are diminished. Since the family connections of the Hainault family can no longer function as an explanation for the creative organising powers of the English poet—and we here assume that the medieval poem includes not merely the words but the total occasion of the artistic performance — we need to discover a more relevant context for the West Midlands baronial household audience of Humphrey de Bohun's poet, the author of *William of Palerne.*

In particular, we shall focus on the treatment of Partenidon in the poem. This peerless prince of Greece, who is by formal treaty to marry

[1] For information relevant to most of this paper, see the Introduction and Bibliographies to Norman Simms, ed., *William of Palerne: A New Edition* (Philadelphia, Pa.: Norwood Editions, 1973).

[2] The best general background to the French poem and the court of Yolande may be found in Charles W. Dunn, *The Foundling and the Werewolf: A Historical and Literary Study of Guillaume de Palerne* (University of Toronto Press, 1960).

[3] See "Notes on Translation" in William of Palerne; and Norman Simms, "Notes Cowards a Poetics of Alliterative Verse: *William of Palerne*" in *The Proceedings of the AULLA Tonference*, Melbourne 1970.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 57–65, Bucureşti, 1975

the heroine, Meliors, daughter of the Roman emperour, is the only character not fittingly rewarded in the romantic dénouement. He returns disappointed and frustrated to his father in Constantinople, where he is admonished to accept the situation. Part of the explanation lies in the probable social and political functions of the poem and another part in the aesthetic structure of the romance.

Dunn's explanation for the frustration of Partenidon has some relevance for the French poem he studies. There, the Greeks are treated in the stereotyped manner of the French chroniclers of the thirteenth century, as somewhat foolish, decadent, and ineffective. Certainly, Baldwin as king of the captured Constantinople, would have given such views to his relations in Hainault, and his aunt would no doubt have enjoyed hearing that Partenidon

> should be jilted on his wedding day, that he should reach Palermo with his rescue ridiculously late, and that he should have to witness there a threefold marriage and still remain a bachelor . . .[4]

But while such details may delight a scornful Baldwin and his family at Hainault, they do not seem relevant to the English audience of a half-century later.

George Ostrogorsky has shown that English involvement in Constantinople was early, with the Anglo-Norman guard replacing the Varangian corps in Byzantine armed forces during the twelfth century[5]. The first Crusade also brought Englishmen to Constantinople, and Eleanor of Aquitaine was impressed enough to try to model her London court on that which she saw in Byzantium. Nonetheless, for Englishmen of the Middle Ages Greece, or Byzantium, remained a hazy exotic place, distant in time and space, confused between classical and oriental visions. Lacking specific contextual motivation, there is no reason why a character like Partenidon should be singled out for frustration.

Such specific motivation, however, can be found in certain West Midland attitudes towards Sicily. The patron named in *William of Palerne*, Humphrey de Bohun, the ninth earl of Hereford bearing that name, had a family interest in Sicilian affairs. One of the prime factors crystallizing the baronial opposition to Henry III in the thirteenth century was the so-called "Sicilian Affair". Hence, when in 1319 the patron's father, Humphrey VIII, served as royal messenger to Hainault[6], he may have brought home a manuscript version of *Guillaume de Palerne*; the contents of the poem not only striking his fancy as an exciting and exotic romance but also seeming a pertinent (if somewhat vague) allegorical

---

[4] Dunn, *Foundling and Werewolf*, p. 73.

[5] *History of the Byzantine State*, trans. Joan Hussey (Oxford: Blackwell, 1964), pp. 332, 370, 384.

[6] See, Issue Roll, no. 186, m. 7, cited in James Conway Davies, *The Baronial Opposition to Edward II, its Character and Policy: A Study in Administrative History* (New York: Barnes & Noble, 1967; repr. London: OUP, 1918), p. 355, n. 4.

statement of his own family's interests. It would remain for his son to have the romance re-written to the needs of the Bohuns.

Baronial opposition to Henry III, Edward I and Edward II was never a clear-cut political position of the Bohuns, even though there were times of direct military confrontation. Like the other leading barons of the realm, the Bohuns in the mid-thirteenth century were opposed to Henry II's involvement in Sicilian affairs. Norman links between the two kingdoms had long lapsed. Henry, ambitious for his son, accepted Pope Innocent IV's offer of the Sicilian crown for his son, Edmund. Unlike the arrangements Henry made for his other son Edward to marry Eleanor, the stepsister of King Alphonso, which did end the Spanish threat to English Gascony, this Sicilian business was a miserable failure for Henry. The Pope was acting in a clearly self-interested manner, to protect his flanks from a Hohenstaufen force in the two Sicilies, and his moves were viewed cynically throughout Christendom. Nevertheless Henry fell into the trap, without consulting his baronial council, and found England dunned for excessive taxes and a large expeditionary force to secure the Sicilian throne. As Margaret Wade Labarge sums up the situation, "From 1254 on, the Sicilian affair hung like a millstone around Henry's neck..." She continues graphically :

> Like circles on the water, the repercussions of the Sicilian affair spread to other problems in the government of the realm. Ths papal demand for heavier taxation of the clergy and the rapacity of the papal collectors inflated the continuous murmur of complaint to a loud chorus of protest against papal exactions [7].

Unable to fulfil the obligations imposed by Rome, Henry was forced to give back the crown of Sicily ; he then blamed his barons[8], who were meanwhile in open rebellion under Simon de Montfort.

There are thus several inexact but interesting parallels between the history of the baronial revolt in England and the romantic adventures depicted in the poem. Within two generations, and in a new social setting, the more general moral meanings inherent in the poem would be sought, rather than exact historical analogues. Above all would be the various attempts to win the throne of Sicily, which rightfully, by birth and then by proof of character and deeds, belongs to William ; the Spanish prince fails to achieve the throne because, obviously, his war against Sicily is both unjust and unchivalric ; but Partenidon fails in his quest for more ambiguous reasons. His failure to marry Meliors is best understood within the new moral or ethical scope of the poem than in either the romantic structure of the inherited French plot or the political background of Bohun family opposition to the English monarchy.

---

[7] Margaret Wade Labarge, *Simon de Montfort* (London : Eyre & Spottiswoode, 1962), p. 144. See also : J. M. Powicke, *King Henry III and the Lord Edward : The Community of the Realm in the Thirteenth Century* (Oxford : Clarendon Press, 1947), vol. I, p. 237.

[8] Powicke, *King Henry III*, I, pp. 386, 433.

Let us therefore turn to the character of Humphrey de Bohun and determine the main outlines of his career, and from this get a general picture of his court and the kind of poem he would be inclined to engage his poet to re-create. Humphrey, who was infirm most of his life, died unmarried and childless. Aside from a few symbolic gestures in the king's service, he did not participate in the major events of the early Hundred Years's War. The significant military role in the family was taken by his younger brother William, whose children inherited the family titles and prestige. In 1337 Humphrey was supposedly with Edward II at the Vow of the Heron, the romanticised opening of England's attempt to wrest the crown of France from Paris. This event, if real, was merely ceremonial. The next year, 1338, Humphrey officially handed over to William the office and duties of Constable of England. In the late 1340's, when English victories in France were enriching many of the barons, enhancing Edward's fame, and causing seasons of celebration, Humphrey instigated several minor difficulties for the king's messengers (asking illegal tolls on the way to Wales), sided with the rich burghers in Parliament asking for an end to expensive foreign wars, unfair monopolies, and action against Scottish incursions, and—if the dating for *William of Palerne* in 1347—48 is correct—running his own alternative entertainments.[9]

More than most English barona Humprey's religious activities seem sincere professions of Faith, and the records and his will reveal a pious man truly concerned with his own and others' souls[10]. He would no doubt be aware of the role two bishops of Hereford played in the Sicilian affair. One, Peter of Aigueblanche, one of the Savoyards brought over by the Pope in 1263 to collect the hated tax for the Sicilian expedition, was arrested by the barons[11]. The other, Peter's replacement, Thomas de Canteloupe, was so much a fighter for the baronial cause, that during the reign of Edwards II, as an act of public defiance, the barons petitioned the Pope to canonize their hero[12].

William of Palerme, an English narrative in the alliterative mode, is a poem about the nature of man, defining him on the one hand in terms of appearance (so that disguise and transformation assume allegorical roles) and on the other in terms of behaviour (wisdom and courtesy set against selfish stupidity and bestial cruelty). The ability to rule well becomes a sub-heading of this new thematic concern, and politics thus a part of morals. Viewed in this way, the historical allusions which had relevance for Yolande's court at Hainault become pointless decorations for the baronial audience of Humphrey de Bohun. The main narrative movements in the English poem remain those of the French romance : the treacherous attempts to usurp rightful heritages from the werewolf and from William, the Spanish war to impose marriage on the Sicilian

---

[9] See, Introduction to *William of Palerne*; also, Davies, *Baronial Opposition*, pp. 426—429, and James McKinnon, *The History of Edward II (1327—1377)* (London, 1900), p. 353.

[10] For exemple, see Humphrey's will in N. H. Nicolas, *Testamenta Vetusta* (London, 1826), pp. 66—68; and also cp. John Cammidge, *The Black Prince* (London, 1943), p. 257.

[11] Labarge, *Simon de Montfort*, p. 208.

[12] Davies, *Baronial Opposition*, pp. 344, 350—451.

princess, the family and feudal obligations which bring together, first, Roman and Greek, and then, Sicilian characters, and finally the long discussions on good kingship.

These elements are examined from the perspective of ethical behaviour. Man is defined by his "wit", that is personally by his ability to reason and keep control of himself and his passions, and publically by his ability to act courteously and chivalrically and to lead others into political and military acts of valour. Rightful rulers are those not merely (although essentially) born to rule, but those who demonstrate fair judgment, self-control, and Christian charity. In the French poem, these themes are inherent in the action or stated as part of the decorative celebration of the main characters ; the names of real men and events adds to the laudatory display ; the historical elements are exotically balanced against magic and oriental colour. The English alliterative maker's methods are different. He is more allegorical, although not in the simplistic sense of personification allegory (or prosopoeia), where the surface texture disappears with the interpretation of its rational significance. Rather, he is allegorical in the sense of handling a variety of mimetic forms on the same narrative level, of reduplicating character types rather than showing psychological complexity or confusion : in other words, he moves away from symbolism, where meaning is always simplifying itself—a reductive process culminating in the spectacular but superficial display of colour and rhetoric that is *Guillaume de Palerne. William of Palerne* is open-ended, moving out towards complexity.

In this way, Partenidon is a key figure in the understanding of the English alliterative poem ; what happens to him prevents the neat symbolic tying up of all plot elements. Attempts to explain the frustration of Partenidon lead towards allegory rather than symbolism, tease the historical analogues to the poem, and so open further ethical questions.

Partenidon is the son of the Greek emperor who lives in Constantinople. His first frustration comes when Meliors, on the eve of his arranged wedding to her, runs off with William, both dressed as bears. At this point William is an unknown at court, vaguely recognized as more noble than his humble origins as a cow-herder would indicate, yet certainly not a fit match for the daughter of the Roman emperor. While Meliors and William escape down the boot of Italy, aided by the transformed werewolf, Partenidon returns sadly to Byzantium. Partenidon's second frustration is caused by William too. William's mother, the Queen of Sicily, is also sister to the Emperor of Constantinople ; and when she is attacked by Spaniards, she sens for help from her brother. Partenidon sets off with this armada. Meanwhile, however, William has rescued the Queen and learns that she is his mother. When Partenidon arrives, the war is already over and wedding preparations are underway. The arrival of the Greek prince seems almost an intrusion, but curteously Partenidon is invited by William to attend the marriage ceremonies. Courtesy and strategy force Partenidon to watch the wedding of William and Meliors passively. He returns home sad and disappointed, and his father sharpens

the pain by expressing satisfaction in the nobility of William's birth and character.

These frustration might serve a political function if they could act as reminders to the Bohum family of the failure in the Sicilian Affair, when prince Edmund had to give up his claim to Sicily. William deserved the crown : he was a Sicilian and settled the kingdom's problems himself. But closer examination of this analogy creates difficulties. The majestic and magnanimous Emperour of Greece cannot be compared to the foolish Henry III or even to Edward I. Nor could the powerful, if belated, Greek military force be compared to the non-existent English expeditionary force to Sicily. The only political parallels that might stand up to extended scrutiny are those dealing with jilted or disappointed suitors.

In 1346 a marriage between Joan de la Tour, Edward III's second daughter, and Don Pedro (later known as "the Cruel"), Alphonso XI's eldest son, was arranged. Unfortunately, two years later, on her way to Spain to be married, the thirteen year old princess was stricken with plague and died in the small French village of Loremo, thus delaying a treaty between Spain and England until June 1362. The death of the lovely young princess at a time of great rejoicing in England may have struck an imaginative chord in a poet, or in a patron commanding the re-creation of *Guillaume de Palerne* for a West Midlands audience. Historical imagination, too, would have seen the analogue of another princess Joan the daughter of Henry II and Eleanor of Aquitaine, who as an infant had been promised as bride to Roger, the son of William I of Sicily. This proposed marriage was part of the background to the historical situation alluded to in the French romance. Although the death of Roger caused the marriage contract to be transferred automatically to the next son, the future William II (called "the Good"), during the regency period (1166—1171), Margaret of Navarre estranged the English by negotiating another engagement for William, this time with Marie, daughter of Manuel Comnenus, Emperor of Greece at Constantinople. Although the Greeks eventually balked, the English's saw the Greek engagement as a threat, and relations between the two Norman kingdoms was not normalised until 1177 when William invoked the old marriage contract and wed Joan. Through the queen, the Anglo-Normans participated in the glory of Sicily at one of its highest cultural peaks.

The treatment of Partenidon in *William of Palerne* may reflect some memory of resentment against Marie of Byzantium, but with an imaginative change in sexes involved. Generally, however, Partenidon is treated well in the English poem, and at worst as a spoilt child. He acts in good faith at all times, the frustrations being external to his will ; only his sense of disappointment, contrasted with his father's acceptance of William as a worthy husband for Meliors, keeps the frustration alive. Obliquely the narrator seems aware of the problem, in the way he seems to introduce Alesandrine, Meliors' lady-in-waiting as a wellborn potential bride, as though for Partenidon, but then has her marry the Spanish prince.

In the poem external appearance is made a test of humanity. The witty werewolf remains human—kind, generous, and wise. William and Meliors, and still later the Queen of Palermo, disguise themselves as beasts to avoid the dangers of irrational demands put on them, but remain essentially humane characters. The Spaniards and certain other characters, while remaining human in real life, appear as beasts in dreams, signalling their own loss of self-control and their ability to rule others wisely and well. Partenidon's disguise is different, and yet a vital part of the whole allegorical structure.

Only by accepting the structure of the poem in a more figurative sense than has usually been done can we see the imaginative place given to Partenidon, and the new significance accorded his frustrations. Of course, what seems to us now vague and obscure, forced and even improbable, may have been originally—through the use of not only voice inflection and gesture on the part of the performer, but also costume, music, and dance — eminently clear and obvious. This is not the time, however, to speculate on probable tapestry backgrounds and carved figures in the great hall of the Bohun baronial castle. Suffice to say, that the length of the poem and the piety of the formulaics suggests a several days reading, perhaps during the Christmas season of 1346—1347, a time when Edward III was mooted as the new Holy Roman Emperor, when most of the barons were celebrating the recent victories in France, and when Humphrey de Bohun would need the comfort of a spiritualised view of his own family's history of the Sicilian Affair. The message of *William of Palerne* balances the hope for glory in the victory of William against the mild, private but significant frustration of the young Greek prince, Partenidon.

By taking the geography of the poem, also in a more figurative rather than literal sense, where the actions of the Spaniards are balanced against those of the Greeks, and with a direct journey to Sicily by William indicating the natural order of succession, we see why the historical allusions of the French poem could be deleted as irrelevant. Each nation must solve its own problems, or help each other through love and charity; only Partenidon's private grief prevents full reconciliation with Sicily. Even the King of Spain is forgiven once he accepts all the revelations of character and title. Because he cannot accept privately what he is forced publically to accept, Partenidon alone still wears a disguise at the end of the poem. The fault is not great but, like Sir Gewain, in the contemporary poem, he lacks a little. The lack is what makes him human, and what, I would suggest, maintains a realism in the poem all the triumphant marriages seems to belie.

To see this more clearly, let us examine two relevant passages in the text. Having done well for his father, his aunt, and even for William, Partenidon, after the weddings in Palermo, prepares to return to Constantinople:

> Partenidon passed to schepe & his puple after
> & went wightli to saile — the wind was at the best —
> & saileden with game & gle to Grece, til thei come.
> Than told he tyt to his fader treuli the sothe
> Of fortune that was falle from comsing to th'ende,

How his semli suster was holpen thurth hire sone
& how that maide Meliors was wedded that time
To his owne neweu, though it had him nought liked.
& whan th'emperour hade herde holli tho wordes,
He was a-wondred gretli — as he wel might !
But glad he was that his neweu so nobul was wox,
& preised so perles al other that he passeth,
Of alle knightes under Krist that knowe were thanne,
& that his doughter of here duresse was so deliuered.
Gretli he thonked God of his grete might,
& liued than in lisse al his lif after.

Although the entire Greek fleet sails with the formulaic joy of "game and gle", Partenidon reports to his father that he does not approve of the marriage between William and Meliors. The emperour wonders but is glad and satisfied by the revelation of William's identity. Above all, he is happy that "his neweu so nobul was wox", which suggests that so far as he is concerned the previous disgrace to Partenidon is now cancelled out. There is no indication that the prince of Greece has changed his mind : he still disapproves of the marriage.

Earlier the poet had been more explicit in rendering Partenidon's feelings. As the preparations are underway, the alliterative maker remarks on the Greek prince's attitude;

Than th'emperoures sone of Grece was agreued sore
Whanne he wist on the morwe the mariage schuld bene,
For he wend hire haue wedded whilom in Rome.
& theigh he wist William his nobul newe thanne,
Hade he had his ost he wold haue a-saide there
To haue with stoteye & strengthe stoutli hire wonne.

This is not mere frustration, but anger and disappointment verging on violence, with only the absence of his troops preventing Partenidon from attempting to abduct Meliors. The bitterness, however, is contained, "though it him sore rewed". Circumstances force the Greek prince to hide his frustration, and this pushes him into the pattern of disguisse characteristic of the poem a pattern significantly modified by his masquerade, since it occurs precisely during the ceremonial confirmation of unmasking for all other characters, the werewolf, William, Meliors, the Queen of Palermo, and so forth. The narrator, it should be noted, is not causal but quite explicit about this fact. He intrudes into the text with a personal reflection :

& semblant made he sobur, so as it him paide —
But I hote the, in hert it liked him wel ille !

The corresponding passage in the French version, *Guillaume de Palerne*, is much less explicit : we are merely told that Partenidon was unable to take Meliors away by force. The alliterative poet stresses that the prince found it expedient to appear "sobur", or solemn, befitting the marriage rites, but that in his heart he was bitter ("it liked him wel ille").

In the lines that follow, the narrator seems as though he were to satisfy Partenidon's frustration. He speaks of the need to find a marriage partner for Alesaundrine and, because of the paratactical structure, the lack of connective implies the probability that the Greek youth will be

chosen; but that expectation is deflated when the Spanish prince is chosen instead. The deflation of expectations is somewhat comic, adding to the minor but very real hurt Partenidon suffers.

The same frustration is present in the French poem and there is some possibility that political motivations explain the loose end. The English poet shows by his explicit remarks that he is significantly aware of Partenidon's feelings but does not offer any clear function for them, except insofar as he attaches them to the themes of disguise and transformation, suggesting that the continued disappointment of the prince, necessarily hidden by public duties, removes the whole poem from the realm of pure romantic wish-fulfilment. External motivations in the politics of the Bohun family are tenuous explanations for this frustration, although I have tried to show that they might have some bearing on the problem. The frustration may, of course, stem from some forgotten mythic event in the folklore analogues to the romance, perhaps retaining an emotional impact vaguely understood within the ceremonial life of late medieval court society but now unavailable without a fuller study of the arts and artifacts of the English hinterlands than yet undertaken. Nevertheless, what we have been able to see by this attempt at criticism has been the profound interaction of historical and aesthetic factors in the solving of literary problems.

SURSELE FANTASTICULUI ÎN OPERA LUI E. A. POE

MONICA PILLAT

Pentru a putea înțelege și analiza sursele și natura fantasticului în opera lui E.A. Poe, se cuvine mai întîi să întreprindem un studiu asupra momentului istorico-literar în care s-a format și a crescut personalitatea scriitorului.

Născut în 1809 la Boston, E.A. Poe și-a petrecut cea mai mare parte a vieții la Richmond, unde și-a însușit mentalitatea aristocratică a Sudului, caracterizată printr-o viziune medieval-conservatoare și structurată într-un climat aparte de restul continentului. Folclorul, creat în această zonă, abundă în povești cu stafii și vrăjitoare, corăbii-fantomă, răpiri de eroine serafice, aspecte rătăcitoare, avînd o pronunțată predilecție pentru senzaționalul macabru.

Din punct de vedere religios și moral, predomină concepția puritană asupra lumii, după care umanitatea se împarte în aleși și damnați, împlinindu-și destinul sub domnia unei divinități aspre și răzbunătoare. Puritanismul are o coloratură sceptic-fatalistă prin accentul pus pe esența malefică a omului, supus tentației și ispitelor, fiu al lui Adam, simbol al sublimului efemer dar și al inevitabilei prăbușiri. Pe la începutul secolului al XIX-lea însă, doctrina își pierde din vigoare, înregistrîndu-se o treptată slăbire a credinței în Dumnezeul puritan. Rămîne totuși la fel de puternică obsesia păcatului originar, semn al eternei damnări, ambiguitatea bine-rău în componența umanului, imaginea soartei irremediabil compromise.

Pe plan literar, Poe este contemporan cu mișcarea transcendentalistă, de emancipare romantică a spiritualității americane de sub austeritatea puritană, de glorificare a omului, investit acum cu capacitatea creatoare a dumnezeirii și situat ca focar de frumusețe și lumină în centrul universului.

Se conturează în opoziție cu eroul puritan un Adam candid și pur descoperitor fascinat al naturii edemice dinaintea prăbușirii.

Privite din unghi istoric, evenimentele literare, care au culminat cu mișcarea transcendentalistă, apar ca rezultat al constituirii națiunii americane în urma Revoluției și a semnării la 4 iulie 1776 a Declarației de Independență, momente cruciale în afirmarea politico-socială și culturală a noului continent.

Scriitorii transcendentaliști, ca și predecesorii lor (B. Franklin, W. Irving, Gh. Brockden Brown, F. Cooper), au început prin a transfigura în mod creator modelele europene, luptînd pentru formarea unei

Rev. ist. teor. lit., tom. 24, nr. 1, p. 67–76, București, 1975

literaturi naționale originale, cu rădăcini adînci în realitatea americană. Primul pas spre îmbogățirea surselor de inspirație, pe lîngă sugestia livrescă, a fost valorificarea folclorului, și pe tot parcursul secolului al XIX-lea s-au publicat culegeri de obiceiuri și tradiții, colecții de legende și almanahuri, punîndu-se în evidență specificul și calitățile particulare ale personajului popular american.

Ca editor al revistei „Southern Literary Messenger" (1835) în Richmond, Poe a căutat ca și confrații săi (Hawthorne, Longfellow, W.C. Bryant) să trateze teme și motive pornind de la folclor. Aproape majoritatea nuvelelor sale, scrise în gustul pentru senzațional al vremii, sînt sublimări ale unor teme din folclorul sudic; călătoria pe corabia fantomă, torturarea eroinei serafice, sabatul spectrelor și răzbunarea strigoiului. La acestea se adaugă atît sugestii ale folclorului colonial cu călătoriile pe mări exotice și în ținuturi luxuriante, cu fanaticii căutători de comori, cît și influențe ale creației colective a pădurarilor și yankeilor, cu farse, istorisiri de vînătoare, legende despre D. Crockett — Münchausen-ul performanțelor fizice. Din folclorul puritan, Poe a preluat imaginea mascaradei, a carnavalului ca modalitate de revelație a alter-egourilor.

Receptiv la preferințele epocii pentru mesmerism și magnetism, Poe a întreprins o serie de analize ale fenomenului de hipnoză *(Mesmeric Revelation, Von Kemplen and Ris Discovery, The Facts in the Case of Mr. Valdemar)*, imaginînd experimente insolite în sondarea stărilor-limită. El a mers mai departe însă, transformînd senzaționalul ieftin al pseudo-științelor amintite într-o tulburătoare tensiune a conștiinței exploratoare. Studiile sale reprezintă momente importante în configurarea psihologiei moderne.

E. A. Poe și fantasticul gotic

Se poate afirma că Poe s-a servit de sugestiile literaturii europene, numai în alcătuirea și structurarea metodei și stilului, împrumuturile ținînd mai curînd de substanța formală a operei și mai puțin de conținutul ei.

Viziunea iluministă asupra existenței își găsea expresie în fantasticul de tip alegoric, supranaturalul de esență morală și socială fiind consemnat la modul strict lucid și rațional, cu maximum de explicații necesare.

Din punct de vedere narativ, la Pope, la Swift sau la Voltaire, supranaturalul provine fie din hiperbolizarea faptului mărunt cotidian, fie din excesul detaliilor realiste în notarea evenimentului fantastic[1]. Deghizarea, schimbarea proporțiilor, metamorfoza și răsturnarea valorilor sînt mijloace de creare a lumii fantastice în iluminism.

Supranaturalul aici nu are nici o contingență cu sublimul, feericul sau terifiantul, ci mai degrabă cu grotescul și absurdul unei societăți ultraraționale.

În preromantism se constată o restrîngere a ariei de interes social, fantasticul căpătînd treptat o coloratură intens-subiectivă. Supranaturalul

[1] V. Călin, *Alegoria și esențele*, București, 1969, p. 180.

devine tot mai mult proecția unor neliniști interioare sau vagi nostalgii și se exprimă simbolic, se sugerează numai, se intuiește.

Romancierii gotici englezi H. Walpole, Ann Radcliff, W. Beckford, M.G. Lewis creează un univers terifiant, bîntuit de fantome, cu castele sumbre și catacombe, cu reîncarnări, întîmplări spectaculoase și destine imprevizibile.

Se conturează un spațiu de maximă incertitudine, unde totul ajunge posibil : personaje pictate ies din tablouri, armuri zăngăne în toiul nopții, uși și ferestre se deschid singure, draperii își mișcă sumbru faldurile. Simultan, animismul și viața secretă a lucrurilor, metamorfoza prin metempsihoză, exacerbarea simțurilor la șocul spaimei constituie surse ale fantasticului gotic. Pe de altă parte însă, se menține predilecția iluministă de a explica logic și rațional supranaturalul.

Din literatura gotică engleză și americană (Charles Brockden Brown), Poe a reținut atît recuzita în amenajarea decorului, cît și tehnica raționalizării fantasticului la modul iluminist.

În cadrul peisajului preromantic, propus de romancierii gotici, Poe a operat însă schimbări fundamentale.

Astfel, castelul bîntuit devine metafora labirintului existențial, casa Usher sau corabia cu care navighează Pym fiind exemple în acest sens. Stafiile și spectrele sînt înlocuite cu personaje muribunde sau în transă, întrupări ale stărilor hibride : viață-moarte, realitate-vis. Răpirile, cataclismele, reîncarnările și atrocitățile sînt convertite la Poe în fenomene de conștiință, revelînd trăirile abisale ale eului, fascinația răului și tentația autodistrugerii. Călătoria exotică spre țărmuri necunoscute înseamnă aventura cunoașterii, a descifrării tainelor identității, traiectoria eroului fiind dirijată spre explorarea universului interior.

Constatăm o transformare a fantasticului gotic într-un instrument de investigație psihologică, supranaturalul reflectîndu-se în tonul febril al confesiunii, în acuitatea crizei sufletești, în tensiunea extremă de comunicare a faptului subiectiv.

Pe plan narativ, fantasticul rezultă, ca și în iluminism, din consemnarea lucidă a evenimentului insolit.

În linii mari, se pot distinge trei modalități de raționalizare a fantasticului în opera lui Poe.

În prima categorie ar intra nuvelele care au ca tematică pregătirea și săvîrșirea unei crime, act provenit din impulsul malefic al eului de a se autoanihila *(The Tell-Tale Heart, The Black Cat, The Imp of Perverse, The Cask of Amontillado).*

În etapa pregătirii, personajul încearcă să demonstreze la rece că este perfect normal și că tot ce i se întîmplă este o urmare logică, o înlănțuire de cauze și efecte. În sprijinul pledoariei, el aduce ca argument calmul și calculul cu care acționează în vederea comiterii omorului.

Ca și la Swift și mai apoi la De Quincey, observăm abundența informațiilor realiste, acumularea treptată a detaliilor care cresc într-o aglomerare demențială. Personajul poesc, ca și cel swiftian, nu se întreabă niciodată „de ce" ?, nu caută un sens sau o motivație clară pentru acțiunile sale, fiindu-i propriu fanatismul cuplat cu absența uimirii. Întrebarea sa este „cum ? prin ce mijloace ?"

De îndată ce își atinge scopul, eroul care se distanța de semnificația actului ca atare, tratîndu-l numai din punct de vedere tehnic, se tulbură, își pierde luciditatea și începe să se miște haotic. Fantasticul exterior, concretizat prin pregătirea detașată a unei atrocități, se interiorizează, monstruozitatea comisă prelungindu-se tentacular, acaparînd și otrăvind făptașul cu vedenii. Pentru restabilirea echilibrului este necesară excluderea fantasticului ca stare coșmarescă de conștiință prin mărturisire, implicit prin condamnarea confesorului la moarte.

În a doua categorie intră nuvelele care înregistrează experiențele-limită : naufragiul, tortura, prăbușirea în abisul oceanului *(The Pit and The Pendulum, M.S. Found in a Bootle, A Descent into the Maelström)*.

În primul, personajul confruntat cu sfîrșitul luptă cu disperare să scape, încercînd zadarnic să amîne inevitabila sa neantizare.

În etapa a doua el se resemnează, acceptîndu-și moartea și prin aceasta se eliberează de spaime. Cu alte cuvinte, dacă la început eroul se războiește cu fantasticul, cu fantomele uriașei sale neliniști spre a ieși la limanul unei lumi raționale, în următorul moment el cedează, aderînd la fantastic.

În locul zvîrcolirii, apare curiozitatea pasionată. Personajul își dă seama că este nu numai victima, dar și unicul martor al unei experiențe capitale, un ales prin destinul lui singular și că deci are extraordinara șansă de a observa și analiza fenomenul existențial în cele mai complexe ipostaze.

În sfîrșit, nuvelele polițiste propun imaginea detectivului care creează fantasticul spre a-l descifra *(The Murders in the Rue Morgue, The Mysteries of Marie Roget, The Purloined Letter)*.

Închis în noaptea artificială a unei camere cu obloanele trase, Dupin imprimă faptului divers un caracter supranatural, demonstrîndu-și metodic viziunea. Detaliul banal, obiectul inofensiv, zgomotul neclar devin argumente în sprijinul halucinantei sale interpretări.

E. A. Poe și fantasticul romantic

Romantismul continuă transformarea fantasticului într-un peisaj sufletesc, opunînd alegoriei simbolul, fanteziei — imaginația creatoare. Dacă fantezia se limita la combinarea mecanică a datelor existente, imaginația transfigurează realul, îl amplifică și-i adaugă nemărginirea visului. Terifiantului din fantasticul gotic i se alătură acum sublimul revelat în setea de ideal a romanticilor, grotescul căpătînd o potențare specifică prin fuziunea celor două dimensiuni.

Pe de altă parte, ironia romantică, prin procedeul închegării și distrugerii simultane a universului fictiv conceput, prin tehnica răsturnării și prin dedublarea sau multiplicarea la nesfîrșit a eurilor, merge mai departe pe linia dizolvării contururilor și a certitudinilor, subliniind nesiguranța și relativitatea realului ca atare. Se constată astfel o estompare a contrastelor : percepție-imaginație, realitate-ideal, viață-vis, o diluare a consistenței lumii obiective pînă la totala ei convertire în subiectiv.

Fantasticul devine climatul de predilecție al romanticilor fascinați de imprevizibilul trăirilor interioare.

Cum evaziunea și iluzia constituie elementele de cufundare în supranaturalul romantic, fantasticul își va găsi cele mai adecvate întrupări în exotismul unei naturi virgine, în geografia visului, în eros și magie, invocînd întunericul ca decor și mediu inițiatic.

Dacă la Young și Gray noaptea era prilej de meditație asupra efemerului uman, dacă la Schelling, Novalis și Coleridge ea însemna refacerea temporară a unității primordiale prin contopirea în beznă a contrariilor, la Poe noaptea ajunge o permanentă stare de spirit. Eroii lui Poe au o adevărată foame de noapte, creînd-o și în plină zi prin camuflarea îngustelor ferestre cu draperii bogate, chiar lămpile sînt acoperite cu abajururi groase, lăsînd numai o dîră slabă de lumină, o undă sugerînd prezența undeva departe a solarului.

Interesant de observat este faptul că întotdeauna, în momentele culminante ale acțiunii, cînd personajele se află în preajma unor descoperiri senzaționale (Dupin, *The Murders in The Rue Morgue*), în cursul unor experiențe-limită *(The Pit and The Pendulum, A Descent into the Maelström)* sau în pragul confruntării cu alter-egoul *(William Wilson)* ori cu moartea *(The Mask of The Red Death)*, se face un întuneric absolut. Eroii implicați în beznă nu numai că disting mai bine contururile, dar le și pot descrie cu maximum de detalii, ca și cum ele s-ar afla expuse la cea mai limpede lumină. Această înnoptare bruscă a sufletului nu aduce orbirea momentană, ci dimpotrivă creează un întuneric vizionar, indispensabil revelației.

În alte nuvele, noaptea ca preludiu al neantizării este strîns legată de imaginea cavoului.

În timp ce la Young, Gray, Ossian, Byron sau Eminescu, ruinele și cimitirele creează o atmosferă exotic-sumbră, prielnică unor cugetări despre vremelnicie, la Poe mormîntul ajunge simbolul cumplitei claustrări.

Cercetînd mai întîi structura arhitectonică a clădirilor și încăperilor, observăm că universul poesc este un labirint circular, perfect închis, cu ziduri groase de temniță, cu ferestrele așezate foarte sus, spre a împiedica accesul, cu un număr infinit de culoare, nișe, camere în care domnește întunericul, eroul neștiind niciodată exact adevăratele dimensiuni ale casei unde locuiește. El se simte prins în această capcană savantă și, cum nu-i cunoaște alcătuirea, simțurile sale își măresc la maximum acuitatea, încercînd să perforeze beznă, să deslușească o cale spre afară. De aceea, dintre toate, auzul este cel mai dezvoltat, cele mai imperceptibile zgomote căpătînd o sonoritate demențială.

În *William Wilson*, *The Fall of The House of Usher*, *The Angel of the Odd*, *Ligeia*, personajele suferă de o nervozitate extremă, sînt bolnave de imaginație, părîndu-li-se că în întuneric zidurile respiră, obiectele palpită de-o viață tainic-malignă. Aici se vede deosebirea atît de fantasticul gotic cît și de cel romantic propriu-zis, căci Poe nu are nevoie de apariții miraculoase, vampiri și spectre, pentru a crea o tensiune supranaturală, ci reușește s-o sugereze prin intermediul senzațiilor exacerbate de spaima care deformează proporțiile realului.

Circumscris într-un spațiu fără ieșire, eroul încearcă să acționeze, să-și descarce neliniștea, comunicînd-o altcuiva, prizonier al aceluiași labirint. Această ființă, de obicei mai vulnerabilă decît eroul, este fie o iubită *(The Oblong Box)*, o soră *(The Fall of the House of Usher)*, un bătrîn

(The Tale Heart) sau o soție *(The Black Cat)*, uneori condamnată la o boală incurabilă, cu stări de somnambulism, căderi în transă sau fenomene de moarte aparentă. Pentru a se elibera de spaime, eroul își ucide colocatarul sau îl zidește de viu în hrubele sau pivnițele casei. Crima apare momentan ca un catarsis, ca o răsfrîngere a soartei lui în fapta-oglindă. Căci ucigașul este el însuși închis, îngropat de viu într-o clădire-sicriu și singurul act de răzbunare împotriva destinului claustrant este ca la rîndul lui să facă o victimă, să creeze un mormînt în cuprinsul cavoului existențial.

În unele nuvele, personajele reușesc să evadeze de acasă, îmbarcîndu-se pe corăbii, în călătorii pe oceane *(M.S. Found in a Bottle, A Descent into the Maelström, The Narrative of Arthur Gordon Pym)* sau dispărînd cu balonul în cosmos *(Hans Pfaal)*.

Spre deosebire însă de aventura romantic-compensatoare pentru sufocantul cotidian, desfășurată pe cîmpul deschis al mărilor și în nemărginirea unor ținuturi luxuriante, călătoria la Poe se petrece în același spațiu închis al mormîntului. Corabia pornită pe ocean e de fapt un sicriu[2], iar eroul se mișcă fie printre fantomele unor navigatori morți de mult *(M.S. Found in a Bottle)*, fie se ascunde de teama echipajului sălbatic de la bord *(The Narrative of Arthur Gordon Pym)* și pentru a ieși totuși pe punte, fără riscul de a fi ucis, se deghizează în cadavru. Nici chiar cînd este cu ai săi într-o barcă de pescari, eroul nu se află mai în siguranță, căci atunci oceanul se preschimbă pe neașteptate în abis, înghițindu-l într-un cavou de apă *(A Descent into the Maelström)*. Aventura în cosmos, mai spectaculoasă în neobișnuitul imaginilor, îl aduce pe erou în lumea grotească a pigmeilor din lună, un fel de Yahoos atît prin monstruozitatea alcătuirii fizice, cît și prin primitivismul existenței lor. Prizonierul acestor gîngănii umane, Hans Pfaal, ca și Gulliver altădată, încearcă zadarnic să se întoarcă pe planeta sa irremediabil pierdută.

Călătoria, la Poe, ca și la romantici, are un caracter subiectiv, sondînd zonele cele mai profunde ale conștiinței. Trebuie precizat însă faptul că, sub influența puritanismului, Poe a dat o tensiune aparte acestei explorări, călătoria spre cunoaștere însemnînd inițierea în malefic, iar revelația culminînd cu anihilarea eului, cu dizolvarea sa în fantastic *(M.S. Found in a Bottle, The Narrative of Arthur Gordon Pym)*.

O altă modalitate romantică de evaziune și cercetare a tainelor identității este visul[3]. În structurarea concepției despre universul oniric, distingem mai multe ipostaze.

La Jean Paul și Schelling, visul, văzut ca frate al morții, deschide perspectiva asupra infinitului, duce spre ancestral, refăcînd unitatea pierdută, și creează spațiul edenic al vîrstei de aur. Sublimul acestei stări e cuplat la Jean Paul cu teroarea neantizării, cel cufundat în somn destrămîndu-se în alter-egouri.

Novalis introduce ideea similitudinii între fantasticul oniric și miraculosul din basme, subliniind absoluta disponibilitate a spiritului prin intermediul căruia „lumea devine vis și visul lume"[4].

---

[2] Patrick F. Quinn, *The French Face of Edgar Poe*, Southern Illinois Univ. Press, 1971, p. 178.

[3] A. Béguin, *Sufletul romantic și visul*, București, 1970.

[4] H. Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, 1969, p. 23.

Treptat însă, imaginea se întunecă și găsim la Tieck, Hoffmann și mai apoi la Heine, tranformarea visului în coșmar, în mijloc grotesc de parodiere a realului, accentuîndu-se totodată disonanțele, contrastul tragic-comic al închistării cotidiene în opoziție cu nemărginirea îmbelșugată a oniricului. În același timp, Hoffmann, Baader, Kerner și Kleist descoperă că prin vis, transă, nebunie sau somnambulism se poate atinge o stare de clarviziune excepțională, o apropiere unică de esența cunoașterii abisale[5].

Însușindu-și estetica germană asupra spațiului oniric, Edgar Allan Poe utilizează visul ca mijloc de investigație psihologică, fantasticul exprimîndu-se fie în preschimbarea realului în coșmar, fie a visului în real.

În *The Mask of the Red Death* apare silueta prințului Prospero baricadat împotriva ciumei în castelul său de vise. Dar, în carnavalul fastuos al fantasmelor, pendulează sumbru limbile timpului, printre toaletele fabuloase se strecoară inevitabil realul sub masca unui cadavru plin de sînge, năruind visul în moarte.

În majoritatea nuvelelor însă, se operează transformarea treptată a realității în oniric, eroii simțind permanent nevoia să precizeze că ereditar posedă o foame de vis și fantazare, o acuitate a percepției vecină cu nebunia vizionară a inițiaților.

Cercetînd ipostazele idilei la Poe, observăm în Eleonora, Ligeia sau Berenice, că iluzia, visul și transa sînt indispensabile iubirii înfățișate ca o comuniune funebră între aparență și esență, viață și moarte.

În închipuire, personajul lui Poe își află alter-egoul care coboară din vis în cotidian, spre a-l însoți pas cu pas ca propria-i umbră. În încleștarea halucinantă a lui Wilson cu dublul său, asistăm la războirea rațiunii cu imaginarul, exterminarea visului echivalînd cu uciderea realului.

Alături de teroarea provocată în conștiință de confruntarea cu alter-egoul, întîlnim la Poe imaginea existenței ca întrupare concretă a coșmarului. În *The Pit and the Pendulum*, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, *M. S. Found in a Bottle* și *A Descent into the Maelström*, eroului îngropat de viu în hrubele Inchiziției sau în oceanul-mormînt i se pare că dăinuie numai în virtutea visului, că tot ce i se întîmplă se petrece în somn și luptă cu înfrîngerea pentru a se trezi. Deschizînd ochii, el află același peisaj al groazei, coșmarul său semnificînd de fapt realitatea terifiantă în care se zbate fără ieșire.

Alteori, visul devine, ca și la Tieck, Hoffmann și Heine, un instrument de deformare grotescă a cotidianului. În *The Spectacles*, *The Man that Was Used Up*, *The Sphinx*, personajul cade victimă aparenței, a iluziilor optice, fantasticul grotesc luînd naștere din confundarea hidoșeniei cu sublimul, a bătrîneții descompuse cu adolescența, a mecanismului perfect cu umanul, a minusculului cu giganticul.

Nuvela *The Angel of the Odd* se desfășoară pe aceeași linie de spulberare a certitudinilor, din perspectiva ironiei romantice. Aici însă visul, asociat cu dragostea și paradisurile artificiale, își pierde coerența, înregistrînd ruptura, dezordinea universală percepută de simțurile dereglate, iar Îngerul Ciudățeniei este fără doar și poate oniricul aducător de haos.

---

[5] Ricarda Huck *Die Romantik*, Leipzig, 1931.

În *Hop Frog*, *Four Beats in One*, *The Black Cat*, *The System of Dr. Tarr and Professor Fether*, Poe depășește formula romantică prin convertirea totală a visului în realitate. Cotidianul devine fantastic, se exprimă în limbajul coșmarului, Poe trecînd la analiza celor mai acute discrepanțe din componența eului. Grotescul, împins dincolo de limitele accepțiunii romantice, se transformă în modalitate de revelare a subumanului bestial, de aproximare a labilității: normalitate — demență, benign — malign, luciditate rațională — impuls orb animalic.

În afara călătoriei și a visului, o altă cale de acces spre nemărginire este oferită eroului de pactul cu diavolul. Faustianismul și demonismul luciferic capătă în romantism o potențare unică, cele două ipostaze ajungînd dimensiuni ale spiritului avid de cunoaștere.

Pe plan social, demonismul își găsește exprosie în manifestarea revoluționară a personajului în conflict cu opacitatea și rigiditatea lumii înconjurătoare. Fantasticul ține mai mult de alura sufletească a acestui erou, condamnat printr-o ereditate funestă, ori printr-un trecut bogat în evenimente sumbre. Byron, în *Lara*, *Childe Harold*, *Manfred* și *Corsarul*, Hugo, în *Legenda veacurilor*, și Eminescu, în *Sărmanul Dionis* și *Geniu pustiu*, au ilustrat această ipostază.

Pe plan erotic, pactul cu diavolul apare în nostalgia pămînteanului de a se uni cu infinitul, a veșnicului de a-și potoli setea de efemer.

La Eminescu, Vigny, Lermontov și Melville mai aflăm și dicotomia înger-demon, desemnînd aspirația simultană a erosului spre serafic și teluric, solar și nocturn, apolinic și dionisiac.

Pentru bătrînul marinar al lui Coleridge, Cain-ul byronian și pentru Ahab, personajul lui Melville, actul faustic echivalează cu ruperea echilibrului, a armoniei, prin comiterea unei crime: uciderea albatrosului, omorîrea fratelui, vînătoarea balenei albe.

Prin crimă, eroii se inițiază în rău, cunoașterea însemnînd atît revelarea maleficului intim al firii, cît și transcenderea lui prin suferință, penitență și apropiere profundă de durerile lumii.

În acest caz, putem cita, însă numai parțial, interpretarea dată de Caillois fantasticului, văzut ca o invadare a malignului în ordinea existentă, cu precizarea că deznodămîntul nu vizează destrămarea haotică a realului, ci recompunerea sa într-o structură nouă, mai complexă, rezultată din sinteza bine-rău, terifiant-sublim, obiectiv-subiectiv.

La Poe, înțelegerea cu diavolul semnifică faptul că poetul cu alter-egoul „pervers"[6], exprimat în tendința personajului de a se autodistruge (vezi *The Tell-Tale Heart*, *William Wilson*, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, *The Black Cat*, *The Cask of Amontillado*, *The Imp of the Perverse*).

Dualitatea înger și demon găsește o originală abordare în configurarea eului contradictoriu, zbuciumîndu-se în peisajul puritan al damnării, precum și în explorarea iubirii îngemănată cu moartea din idila funebră (Ligeia, Eleonora, Morella, Berenice).

Faustianismul la Poe se cristalizează în două atitudini fundamentale asupra morții:

---

[6] E. A. Poe, *The Imp of the Perverse:* The Works of E. A. Poe, London, 1913, p. 2 66.

a) prima, adoptată de Auguste Dupin, se reflectă în reconstituirea savantă a crimei ideale, unde actul uciderii propriu-zise face loc meditației asupra bestialului din om, generator al celor mai inimaginabile atrocități.

b) a doua, proprie lui Arthur Gordon Pym, se manifestă în setea eroului de abis, călătoria la poli comunicînd atracția irezistibilă a morții, navigarea ca sinucidere, delirul contopirii cu neantul.

Asemănătoare dispariției în moarte este înstrăinarea, dizolvarea identității în anonimatul existenței colective.

Dacă hawthornienii Wakefield și Ethan Brand sau Bartleby al lui Melville evită umanitatea, refugiindu-se în spațiul abstract al izolării despersonalizante, The Man of the Crowd suferă de o boală contrarie, cu aceleași efecte alienante însă : foamea de lume, neputința de a rămîne nici măcar pentru o secundă singur, desprins din furnicarul halucinant al metropolei.

Silueta acestui personaj în continuă mișcare, imitînd întocmai pașii, ținuta, reacțiile și gesturile trecătorilor de alături, este asociată cu imaginea diavolului ca mim perfect, lipsit de o consistență reală.

În alte nuvele, ca *Bon-Bon*, *Never Bet The Devil Your Head* și *The Devil in the Belfry*, elementul fantastic rezidă în tratarea maleficului sub înfățișarea bonomă a diavolului simpatic.

Spre deosebire de Luciferul romantic care, deși condamnat la eternă neîmplinire în virtutea destinului lui singular, caută totuși compensație în eros sau în călăuzirea gînditorilor spre cunoaștere și în contrast cu frumusețea sumbră a fascinantei sale întrupări, diavolul la Poe ajunge expresia unei caricaturi grotești.

Mai întîi, el se ivește ca un personaj minuscul, excentric, îmbrăcat într-un frac de jucărie, agitînd în mîini o pălărie enormă față de puținătatea fizicului său. Extrem de politicos și manierat la început, el se insinuează în viața unui oraș sau a unui erou, într-un moment de stabilitate și echilibru.

Deși apariția lui e vecină cu gluma, deși își amuză publicul prin tot soiul de șotii, uimindu-l cu inventivitatea sa, noul venit vibrează continuu într-o excesivă nervozitate și acută nemulțumire la soliditatea alcătuirilor din jur. Această trepidație i se transmite interlocutorului, transformîndu-se în neliniște.

Diavolul sare de la o farsă la alta întinzînd curse, punînd capcane, făcînd pariuri, și ajunge în final, prin păienjenișul complicatelor sale manevre, să-l captureze pe erou. În acest moment, zîmbetul amabil și umorul inofensiv se preschimbă în ironie sarcastică și hohot demențial. Prada se zvîrcolește neputincioasă în nadele demonicei gîngănii care acum, în ochii orașului-victimă sau ai personajului-prizonier, capătă proporții monstruoase.

Prin surparea absolută a convingerilor, prin năruirea spațiului și timpului ca date fixe, prin dereglarea totală a simțurilor și declanșarea discordiei universale, diavolul lui Poe aduce dezordinea abisală, întruchipînd pe plan simbolic, prin infima-i făptură, sămînța malignă a haosului.

Modalităţile de manifestare ale acestui personaj sînt mult mai complexe decît cele ale Satanului romantic, frate cu muritorul prin vitregia soartei sale.

Poe introduce imaginea diavolului subtil şi imprevizibil, ambiguu în reacţii, făcîndu-se complice cu umanitatea pentru a o distruge cît mai complet.

Maleficul acţionează în procesul de convertire a încrederii în raţionalitatea lumii obiectiv — consolidate în confuzie generală şi panică.

Aceeaşi ipostază a demonicului, ca sursă de haos, e ilustrată mai tîrziu atît în romanele lui Gogol, Dostoievski şi Bulgakov, cît şi în literatura absurdului de Urmuz, Kafka, Sartre, E. Ionescu.

MIRCEA ANGHELESCU

PROZATORI IUGOSLAVI DE EXPRESIE ROMÂNEASCĂ

Deşi activitatea culturală în limba română are o veche tradiţie în Banatul de sud, în satele româneşti din jurul Bechicereculuí (azi Zrenjanin), Vîrşeţului şi Panciovei, deşi s-au publicat unele lucrări literare (Romulus Roman publică piese de teatru şi un volum de versuri, Viorel Broşteanu şi Vichentie Avram versuri etc.) şi chiar au apărut aici cîteva reviste cu preocupări culturale şi literare (cea mai cunoscută este „Nădejdea", apărută în 1927 la Vîrşeţ)[1] încă din perioada interbelică, de o adevărată literatură scrisă în limba română, în R. S. F. Iugoslavia putem vorbi abia după al doilea război mondial, cînd se creează condiţii favorabile unei asemenea activităţi, se înfiinţează liceul românesc din Vîrşeţ, ziarul „Libertatea", revista literară „Lumina" şi casa de editură *Libertatea* din Panciova. Şi dacă poezia în limba română din R. S. F. Iugoslavia este mai bine cunoscută la noi, în primul rînd prin versurile Floricăi Ştefan şi ale lui Mihai Avramescu, dar şi prin contribuţia mai tinerilor Miodrag Miloş, Ion Flora, Slavco Almăjan, proza acestor scriitori a atras mai puţin atenţia noastră şi nu a stîrnit tot interesul pe care, fără îndoială, îl merită.

Remarcabil este, pentru o parte importantă a acestei proze, elementul strict autobiografic şi mai ales nevoia de a retrăi o anumită parte a vieţii, cea care a însemnat etapa hotărîtoare a formării unei personalităţi : adolescenţa. Repetînd drumul autorului, de la satul patriarhal de unde pleacă, copil fiind, la oraş, la liceu, într-o lume care îl transformă şi-l redimensionează sufleteşte fără ca vechea nostalgie a căminului părintesc, a ritualului domestic, a zilelor copilăriei, să dispară vreodată, această literatură repetă, de fapt, o experienţă pe care literatura română a trăit-o cu un secol în urmă, de la *Amintirile* lui Creangă la *Bursierul* lui Delavrancea, şi pe care a continuat să o înnoiască prin romanele lui C. Mille, D.D. Pătrăşcanu, Ionel Teodoreanu, pînă în zilele noastre, prin M. Sadoveanu (*Nada Florilor*), Titus Popovici sau C. Chiriţă. O repetă, evident, în cîteva puncte exterioare, într-o retrăire a unui proces psihologic, nu în formula estetică, şi tocmai această reinterpretare a unei vechi teme cu mijloacele şi cu sensibilităţile unui contemporan produce o senzaţie cuceritoare de naturaleţe, de prospeţime, stimulînd din partea cititorului o neaşteptată participare afectivă. Tipice pentru acest gen sînt romanele *Fata cu ochi*

[1] Pentru această epocă vezi Radu Flora, *Oameni de seamă din rîndul românilor bănăţeni din părţile noastre din trecutul mai apropiat şi mai depărtat*, în *Contribuţii la istoria culturală a românilor din Voivodina*, Zrenjanin, 1973, p. 35—48.

ev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 77—80, Bucureşti, 1975

mirați de Miu Mărgineanu[2] și *Cînd vine primăvara* de Radu Flora[3]. Pe firul epic obișnuit, cu micile drame școlare și cu timidele începuturi ale unei vieți sentimentale, profilate în fugare întîlniri din recreații, se grefează treptat, cumulîndu-se din aluzii, din fragmente de monolog interior și din însești descrierile unui peisaj care cotropește, treptat, întreaga atmosferă a cărții, o altă viață decît aceea a întîmplărilor zilnice, o trăire implicită a tînărului în dimensiunile universului familiar lui din copilărie, în natură. Fără să fie niciodată exprimată explicit, nostalgia respiră din fiecare imagine a peisajului, ca un memento al paradisului pierdut al copilăriei : „Ofilită și veștedă părea grădina întreagă după bruma de astănoapte. Tufele de fragi de lîngă gardul vecin s-au golit de frunze — au rămas numai vrejurile întortochiate și răsucite, ca niște ghemotoace de sîrmă ghimpată, învăluite într-o pojghiță de chiciură. S-a rărit și frunza mărului de lîngă portiță, frunza lată a nucului din colț, frunza cireșului de lîngă banca din capătul cărării. Mihai Măgureanu suflă frunzele căzute pe scîndura înnegrită de vreme și de ploi — era încă umedă, nu se așeză. Cu mîinile înfundate în buzunarele pantalonilor, apăsînd cartea subsuoară, își roti privirile peste grădini — erau aproape de tot pleșuve, iarba și covoarele ruginii, pălite. Prin ceață abia se deslușea părul înalt..." Acest tip de descrieri evocatoare pe care Miu Mărgineanu îl folosește (în parte, sub influența mărturisită a lui Ionel Teodoreanu) în romanul său este susținut stilistic de folosirea moderată a unor termeni dialectali, care transpun cititorul în intimitatea concretă a eroilor, sugerînd cu discreție o interferare a planurilor, întreținînd ambiguitatea — fertilă aici — a punctului de vedere și însuflețind descrierea prin insinuarea participării colective.

Față de *Fata cu ochi mirați*, roman poematic, susținut de largi digresiuni descriptive și însuflețit de patosul rememorării, romanul lui Radu Flora se distinge printr-o mai îngrijită construcție arhitectonică și o epică precisă. Fără a accepta opinia că romanul este îndatorat unor modele transilvănene ca, în primul rînd, Slavici[4], însăși posibilitatea unei asemenea ipoteze arată că ne aflăm în fața unei construcții riguroase și dezvoltată simetric, în care analiza psihologică, portretistica, tehnica narativă, sînt toate subordonate ambiției de a realiza o structură coerentă, de a oferi viață nu unor figuri independente, fiecare cu destinul ei propriu, ci unei colectivități atît de complexe, dar și de unitare totodată, cum este o întreagă generație de elevi.

Aceeași lume rememorată autobiografic apare și în nuvelele lui Ion Bălan și Ion Marcoviceanu, însă într-o altă condiție și la o altă vîrstă, o lume a satului în care nu nostalgia determină viziunea, ci tensiunea, iminența unei mutații în psihologia colectivă în urma unei întregi evoluții sociale. Ninalb, fostul argat a cărui puritate morală învinge toate obstacolele pe care o viață grea i le-a presărat în cale, este din acest punct de vedere eroul cel mai complex și mai complet din toată proza de care ne

---

[2] Pseudonimul lui Moise Molcuțiu. Romanul a apărut întîi în foiletonul ziarului „Lumina", reluat apoi în 1962 și reeditat, cu modificări, în 1972.

[3] Apărut în 1970.

[4] Cf. Virgil Vintilescu, *Tradiție și modernism în romanul „Cînd vine primăvara" de Radu Flora*, în „Lumina", XXVI (1972), nr. 1, p. 47—50.

ocupăm aici. Istoria sa este istoria făuririi unei conștiințe și, în acest fel, istoria unei împliniri. Ninalb nu este eroul unui roman al devenirii ; autorul — care n-a încercat încă epica de mai largă respirație — se limitează să-l surprindă în cîteva momente hotărîtoare, reconstituind drumul evoluției sale prin etapele ei de răscruce, fiecare dintre acestea devenind, printr-o inteligentă folosire a sugestiilor retrospective, și o sumă a ipostazelor depășite[5]. Autorul este, apoi, un remarcabil stilist, proza lui fiind o savantă compoziție armonică, cu elemente baladești sugerate muzical prin repetiții și reveniri creatoare de atmosferă, printr-un ritm interior, sacadat, al frazei, care crește treptat spre miezul enunțului : „Mă cheamă Ninalb. Atît. Așa-mi zic vecinii. Așa-mi zic toți sătenii. Așa-mi spun cunoscuții din satele din jur. De cînd îi știu. De cînd am început să mă ridic flăcău. De cînd mi s-a mai luminat mintea și am priceput..." (*Ninalb*). Spre deosebire de nuvelele lui Ion Bălan, proiecții epice ale unor intense procese de conștiință, prozele lui Ion Marcoviceanu[6], într-o tehnică mai tradiționalistă a povestirii, sînt — cele mai multe — relatări evenimențiale, al căror tîlc stă în însești anecdota lor (*Gheorghe Monomentu*, *Moarte de om* etc.) ; o incontestabilă cursivitate și un vag aspect „senzațional" dau narațiunii un interes justificat, în unele cazuri, și de o reală savoare a dialogului.

Cu toate diferențele sensibile existente între acești prozatori, întreaga lor operă se circumscrie unor modalități tradiționale ; nici paginile de interpretare lirică a peisajului din romanul lui Miu Mărgineanu, nici prozele poetice ale lui Cornel Bălică[7], nu violentează cadrele unei experiențe pe care o consacrau, la începutul secolului nostru, prozele simboliștilor D. Anghel, Ștefan Petică sau Iuliu Cezar Săvescu.

Această depășire a cadrului epic linear și a expresiei directe o încearcă, în ultimul timp, romanele lui Mihai Avramescu și Slavco Almăjan. În *Mesajul*[8], Mihai Avramescu, poet din generația interbelică (n. 1914), fascinat de marile teme ale umanității, pe care le interpretează într-o tehnică proprie, cu certe ecouri expresioniste, oferă un roman de tip modern, în care se intersectează permanent două planuri prin încadrarea unei confesiuni patetice (spovedania unei bătrîne, martor și participant involuntar la o dramă din timpul războiului antihitlerist) în relatarea neutră a ascultătorului ei. Aspectul contradictoriu și complementar al celor două planuri, care generează două registre stilistice, al autorului și al eroinei sale, al prezentului și al trecutului, creează impresia fascinantă a unei reverberații infinite în fața unor oglinzi paralele și de aici sugestia că cele două planuri se pot întîlni undeva, dincolo de ultima filă a cărții și că experiența lui Radu Popovici și a Milei Slavomir a fost — în sens figurat — chiar a autorului, o ipostaziere a „dublului". Spre deosebire de romanul lui Mihai Avramescu, *Noaptea de hîrtie* a lui Slavco Almăjan[9] nu renovează construcția epică, ci expresia, introducînd în tiparul convențional al relatării autobiografice tehnica expresiei metaforice și analo-

[5] Ion Bălan, *Ninalb*. Nuvele și schițe, 1967.
[6] *Așa le-a fost ursita*. Povestiri, 1969.
[7] Cornel Bălică, *Ea și el*, în „Lumina", XXVI (1972), nr. 1, p. 18—20.
[8] *Mesajul*, roman, 1971.
[9] *Noaptea de hîrtie*, roman, 1971.

gice, fluxul continuu al transcrierii (imitînd dicté-ul automatic) înglobînd monologul interior, dialogul implicit cu trecătoarele personaje fără identitate, cadrul ambiant şi înseşi stările sufleteşti ale autorului într-o magmă care, în pofida unei vizibile obsesii a explicitării, a auto-explicitării, coplesește şi, pînă la urmă, trădează intenţia autorului. Cartea este, pe alocuri, pasionantă şi gravă, alteori copilăroasă şi neconvingătoare, facilitatea şi verbozitatea minînd o experienţă de mare interes ; în absenţa rigorii formale, rigoarea internă a unei asemenea relatări devine unic criteriu al adevărului şi ea este nu o dată violentată prin degradarea sensului major al acestei confesii — căutarea de sine — în amănunte laterale, în jocuri de virtuozitate.

Experienţă contradictorie şi inegală, cartea lui Slavco Almăjan afirmă nu numai un real talent potenţial (afirmat deja în poezie), ci şi o dorinţă de înnoire care, mai mult sau mai puţin vizibil, marchează evoluţia mai multor prozatori de limbă română din Voivodina[10]. Ea este nu numai un semn de maturitate, ci şi de vitalitate, făcîndu-ne să credem în viitorul acestei literaturi, care are deja la activul său un număr considerabil de realizări meritorii.

[10] În afară de prozatorii amintiţi mai sus, trebuie menţionat şi numele lui Costa Toader, autor al unui roman (*Săptămîna*) din care a publicat fragmente în revista „Lumina".

EUGENIA POPEANGĂ

ECOS DE CELESTINA EN LA LITERATURA RUMANA

La cuestión de las relaciones culturales y de las eventuales influencias o confluencias entre la literatura española y la rumana representan un problema abierto; puede significar un nuevo camino, quizá sorprendentemente interesante tanto para el investigador rumano como para el español. Claro que se trata de dos literaturas que no tuvieron contactos directos y profundos entre sí, y esto se manifiesta, al menos en una ojeada superificial, como cosa natural si tenemos en cuenta que los contactos literarios se mantuvieron en la línea de un conocer aproximado, y a veces erróneo, a base de textos intermediarios. En realidad, nos encontramos ante dos culturas románicas, ante dos lenguas que, puestas en paralelo, prueban su origen latino común y, sobre todo, nos encontramos ante dos culturas que, en ciertos momentos de su desarrollo, se asemejan. Decimos en ciertos momentos, porque tanto Rumanía como España constituyen dos áreas lingüísticas, y consiguientemente literarias, laterales del mundo románico. Ambas culturas llevan la impronta oriental, se han desarrollado, aunque ni en una perfecta sincronía, con los fenómenos culturales de Europa y ejemplifican momentos de penetración tardía y de peculiar adaptación de muchos de los acontecimientos literarios que aparecían en los países circunvecinos. La teoría de „los frutos tardíos" se puede aplicar también a Rumanía guardando, claro está, ciertas proporciones.

En esta ponencia, nos proponemos establecer la existencia de una eventual y posible influencia de „La Celestina" en un texto rumano. Precisamente, el estudio de dicho texto nos ha llevado a ponerlo en paralelo con el texto español, pero, claro está, ponemos bajo el signo de la duda un influjo directo. Aunque parezca sorprendente, vamos a comparar una obra del filo entre los siglos XV y XVI con otra de comienzos del siglo actual, porque la literatura rumana, a pesar de ser fecunda e interesante, en sus orígenes, se cuajó sobre unas bases teóricas y en un sistema literario coherente en fecha bastante tardía, fenómeno explicable dadas las condiciones socio-económicas en el desarrollo de los principados rumanos. Las primeras traducciones de los textos considerados clásicos de la literatura universal vieron la luz a partir del siglo XVIII, la mayoría de las veces a través del francés o del griego; y podemos decir que sólo a comienzos de nuestro siglo las traducciones de la literatura hispánica aparecerán casi simultáneamente al texto original (Rubén Darío, y la Pléyade modernista, Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Lorca

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 81–84, Bucureşti, 1975

6–c. 1742

. . .). Dadas estas condiciones, no nos sorprenderá el hecho de que la traducción directa e íntegra de „La Celestina" tendrá lugar en época reciente : se trata de una versión de Lascar Sebastian y Nina Ecaterina Popescu, publicada por la Editorial Univers. Dicha traducción, en el marco de ampliación del conocer de la literatura española en Rumanía, representa un hecho cultural y un éxito.

Con el fin de estrechar los contactos de la literatura rumana con las literaturas extranjeras, trabaja un grupo de investigadores del Instituto de Historia y Teoría Literaria de Bucarest. Y, aunque el comentario del mismo trabajo resultaría interesante, en este momento vamos a referirnos solamente a ciertos ecos de „La Celestina" en el terreno de las letras rumanas, ecos que se están manifestando con preponderencia en el ámbito de la novela moderna. La obra de F. de Rojas nos ofrece un tipo literario que, adaptado o modificado en cuanto al modelo originario (latino o griego), cristaliza en territorio hispánico y prolifera bajo esta forma. En la literatura rumana, Celestina no aparecerá con este nombre ; en cambio, sí lo hará investida de una forma distinta en una novela corta, de la cual vamos a ocuparnos a continuación enclavándola en el contexto literario que le corresponde. Se trata de una creación singular titulada *Craii de Curtea Veche* (Los príncipes de la antigua corte) del escritor Mateiu I. Caragiale. Muy rumana en cuanto a atmósfera, este novela es, en realidad, una de las más accesibles al mundo entero, porque el autor intenta pergeñar una pintura del mundo balcánico, muy característico en sus elementos superficiales, pero, a la vez, nos demuestra su gran erudición, sus vastos conocimientos literarios, que la convierten en una lectura llena de interés por lo novedoso de un cuadro típico pero pintado con elementos al alcance de la mano para el lector de cualquier país del mundo. Estos „principes" de la antigua corte" son tres personajes del ambiente bucarestino de comienzos del S. XX, cada uno de los cuales lleva su máscara y realiza su papel en la gran danza de la vida y de la muerte. Pantazi, Paşadia, el autor y Pirgu vagan sin cesar por Bucarest considerando la vida como un placer morboso, que ha de ser gozado hasta el último instante. Para su mejor compresión, diremos que la novela está construida con una técnica modernista que nos recuerda, en ciertas facetas, las Sonatas de Valle-Inclán. No se trata de una novela de acción : el esquema de „La Celestina" se sigue aquí de un modo sinuoso y dentro de otros marcos. El modelo español nos presenta una mera historia de amor secundada por una vieja alcahueta y, tal como está concebida, se puede reducir a un esquema primario.

Mucho más sugestiva nos parece la atmósfera en la cual se desenvuelve Celestina ; y no sólo ella sino toda la galería de personajes medio picarescos, medio celestinescos. En la Celestina se da un desarrollo serial del personaje-eje, porque, tal y como se nos presenta, todos aquellos que la rodean no son otra cosa que elementos para completar su retrato simultáneamente.

En la novela de M. Caragiale, no se nos narra una sola historia de amor sino varias ; la obra no ofrece un desarrollo equilibrado en sus partes. Su interés se fija, sobre todo, en la atmósfera y también en la descripción

del trio de príncipes, cada uno de los cuales representa un momento determinado y un tipo humano diferente. De entre ellos, centraremos la atención en Pirgu, elemento coordinante que está viviendo con igual desenvoltura tanto en el gran mundo de la aristocracia como en los bajos fondos de los arrabales bucarestinos. En Pirgu, reconocemos un personaje de ascendencia celestinesca, ya que tiene la misma flexibilidad de movimiento y de control en las relaciones dentro de cualquier ambiente. Pirgu, igual que Celestina, anda implicado en los más viles asuntos, pero guardando siempre las apariencias. Celestina, que desde su juventud ha vivido en el mundillo del hampa, feliz y confiada en las beneficencias de su oficio, ahora, en el ocaso de su vida, se nos aparece como una estrella-guía; es el personaje-espejo que refleja y capta los rasgos humanos y los sentimientos más ocultos. A esta sazón, Celestina, a pesar de seguir cobrando albricias, de hecho ya no ejerce su profesión para ganarse la vida sino por el perverso placer de ver cuán lejos se extiende su poder de persuasión, su influencia en los demás. Su radio de acción es múltiple, su experiencia le ha enseñado a actuar de modo semejante al del camaleón; y si engaña, no lo hace muchas veces con fines bien determinados sino por el mero goce de engatusar, de mover a la gente como a títeres. Aun siendo mujer, Celestina ha abandonado ya todo rasgo femenino; es un personaje que, en la vida social. se comporta de un modo lúcido, varonil, y las personas que le rodean pasan por sus manos perdiendo su peso específico. Utilizando trucos femeninos, Celestina inspira confianza a las mujeres; hombre en su manera de pensar y de actuar, sorprende y fascina a los hombres. Este complejo personaje encuentra su equivalente en Pirgu, un individuo cualquiera, sin casta ni clase social, que está nadando en aguas turbias aunque sin llegar a ahogarse, logrando salir a la superficie por el mismo juego camaleónico. Pirgu no es un alcahuete de oficio, pero, dentro de la novela, lo ejerce también convirtiéndolo en vicio y en placer diabólico. Pirgu, a diferencia de Celestina, es un hombre débil, sin fuerzas para seguir un camino recto en la vida; y en estas circunstancias intenta descender a los demás, dándose por esto título de gloria. En un principio, Pirgu representa para los príncipes un mero pasatiempo: hace de bufón sin alterarles la existencia. Al penetrar Pirgu más profundamente en la vida de éstos, las cosas cambian llegando a conducirles a la casa de los „verdaderos" Arnoteni. Aquí Pirgu trafica el amor, juega a naipes e incinta al juego a los demás; está obcecado por el dinero pero, al mismo tiempo, finge ser honrado y desearía llevar una vida digna. Pirgu y Celestina, distanciados en el tiempo, forman una pareja, ambos ávidos de ganancia aunque capaces, quizás, de renunciar al lucro por el solo gusto de ver florecer relaciones deshonestas. Acaso este proceso es menos patente en Celestina, puesto que ella practica su oficio con esmero; en cambio, en el caso de Pirgu se pone más de manifiesto toda vez que él saborea el juego de engranar a los demás en la danza enloquecida del smor. Ilinka es cínicamente vendida a Paşadia por Pirgu, quien después contará su fechoría a Pantazi, el cual está locamente enamorado de ella. Pirgu es quien tercia y arregla las aventurillas del padre de la familia Arnoteanu, el que conoce todos los recobecos y secretos de sus amigos, el que aconseja al

invertido Poponel. A diferencia de Celestina—más rígida, más próxima al arquetipo sin dejar de ser polifacética—Pirgu aparece como un personaje moderno, mucho más complejo en su doble juego. Si transladásemos la comparación al dominio animalesco, nos encontraríamos ante una Celestina hiena y un Pirgu gusano, ya que la primera tiene el valor de enfrentarse con les insabores en tanto que el segundo fluctúa entre dos mundos y se mueve al compás de la corriente.

Pirgu constituye un estadio superior al de Celestina en cuanto que, para él, su oficio ha perdido su móvil lucrativo para convertirse en un mero placer morboso. Celestina—eje de la Tragicomedia de Calisto y Melibea y aglutinante social — se convierte, en nuestro personaje rumano, en un elemento estético.

REFLECȚII ASUPRA ARTEI ȘI A VIITORULUI SĂU

RODICA CROITORU

Odată cu apariția curentelor artistice moderniste de la începutul secolului, s-a părut că arta a intrat într-o criză din care cu greu va putea ieși. Inovațiile prea șocante în revoluționaritatea lor au făcut impresia secătuirii resurselor artistice. În cele din urmă elementele de noutate au fost asimilate, deși cu fiecare curent artistic nou apărut publicul se credea pus încă o dată în fața unei crize în conținutul artei. O astfel de impresie au lăsat-o și anii '60, perioadă de confruntări și contestări acute, care au pus la îndoială cu deosebire valoarea și funcțiile artei, și care, după părerea unor experți, ar fi depășit orice previziune (într-un secol obișnuit deopotrivă cu impasurile și cu previziunile !). Una din acțiunile întreprinse în vederea limpezirii confuziei teoretice a fost și inițiativa muzeului Guggenheim din New York de a organiza în cursul anului 1969 o serie de conferințe asupra viitorului artei, care au fost reunite apoi în volumul pe care îl prezentăm[1].

Fiind o întreprindere de o largă respirație teoretică, incluzînd filosofia istoriei (Arnold J. Toynbee, *Art : Communicative or esoteric?*), psihologia învățării (B. F. Skinner, *Creating the creative artist*), filosofia socială (Herbert Marcuse, *Art as a form of reality*), critica structuralismului (Annette Michelson, *Art and the structuralist perspective*), arta computerizată (J.W. Burnham, *The aesthetics of intelligent systems*)[2], culegerea nu și-a propus să exploreze arta viitorului și nici să facă prorociri asupra viitorului artei, ci să prezinte puncte de vedere asupra prezentului și trecutului artei, din care se deduc cîteva afirmații asupra viitorului posibil al artei ca parte a culturii omenești.

Diferite atît ca linie de plecare cît și, evident, ca metodologie, studiile se întîlnesc totuși în punctele nodale ale esteticii, în jurul cărora s-a înjghebat și analiza noastră.

a) natura și obiectul artei,

b) funcțiile artei,

---

[1] *On the future of art.* Essays by Arnold J. Toynbee, Louis I. Kahn, Annette Michelson, B. F. Skinner, James Seawright, J. W. Burnham, and Herbert Marcuse. Sponsored by The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, The Viking Press, 1970, 134 p.

[2] Am lăsat de-o parte în expunerea noastră studiul lui Louis J. Kahn — *Arhitecture : Silence and Light* și pe cel al lui James Seawright — *Phenomenal Art : form, idea and technique*, din cauza interesului teoretic scăzut pe care îl suscită. A se vedea, spre completarea informației în : Filosofie-Logică, Revista de referate, recenzii și sinteze nr. 5, 1972, Sorin Vieru — *Viitorul artei — prospectivă și oracol.*

c) metode de abordare a artei,
d) relația artist—public; educația artistică.
e) perspective.

★

a) Întrebările : ce este arta? de ce există și de ce avem nevoie de ea? reproduc, la scară redusă, marile întrebări ale omului : ce sîntem? unde și de unde sîntem? ce vrem și spre ce ne îndreptăm? Lor nu li se pot da răspunsuri exacte, din cauza generalității și vaguității lor. De fapt, ele nici nu sînt formulate atît spre a primi răspunsuri (definitive), ci pentru a pune probleme și pentru a da siguranța că s-ar putea răspunde la ele. Referindu-ne la estetică, pe bună dreptate am putea spune că de aceste chestiuni de maximă generalitate se ocupă filosofii și nu esteticienii (neînțelegîndu-i printre aceștia, în cazul de față, pe esteticienii creatori de sisteme filosofice), iar răspunsurile sînt cel mai adesea ori metaforice, ori negative, ori prea largi pentru a putea spune ceva. În această ultimă categorie se înscrie și accepțiunea lui Arnold Toynbee, care fixează genul proxim fără a determina diferențele specifice. Investigațiile sale încep de foarte departe — (să ne gîndim că intențiile studiului au fost unele posibile aprecieri asupra viitorului artei) — de la primele manifestări artistice din peșterile paleoliticului superior și se opresc la simbolismul artistic contemporan. Ca filozof al culturii și al istoriei, Toynbee are nevoie de un cadru larg și de o viziune de ansamblu pentru a determina fenomenul artistic. El începe prin a explica ce e societatea și cum a luat naștere și astfel ajunge, deductiv, și la artă, despre care nu spune explicit ce e, ci numai o constată ca prezență care a prins relief din ocupații cotidiene, ritualuri, organizarea și ideile comunitare, din procesul de comunicare, din relațiile inter — și intragrupale. Vrînd însă să cuprindă într-o privire prea multe, pierde din vedere aspectul specific. Astfel, nu se prea poate distinge ce anume diferențiază totuși arta de celelalte fenomene sociale închegate din aceeași substanță : societatea, munca, creativitatea. E constatată doar ca o prezență de un anumit fel. Un om nu poate trăi decît în societate — este argumentul său — iar la fel un artist nu poate crea decît în și pentru comunitate. Sociabilitatea este una din condițiile esențiale ale supraviețuirii omului, deci și a artistului creator. Dar, se naște totuși întrebarea : poate un artist să creeze și în afara societății, în afara cererii sociale? Poate face opere numai pentru sine sau prima lui datorie e să lucreze pentru comunitatea care i-a modelat gîndurile și sentimentele?

Această suită de întrebări ar putea părea inutilă după ce s-a postulat arta ca fenomen social, dar Toynbee o provoacă spre a demonstra că și operele esoterice, simbolice, ermetice, aparent asociale sînt tot sociale, dar într-un grad mai redus.

Accepțiunea pe care o dă Marcuse artei se înscrie tot pe linia „definițiilor" lărgite, cu un context bogat, dar ea are totuși un procent mai scăzut de generalitate decît la Toynbee. Cadrul social este presupus a fi cel ce dă viață artei, dar intervenția sa este mai precisă.

Pe Marcuse nu-l interesează arta în diacronia ei, ci așa cum se prezintă numai într-una din etapele evoluției sale : societatea tehnologică

contemporană. Analiza sa pleacă de la ideea de artă, așa cum a abstras-o el din manifestările artistice anterioare, și o aplică prezentului.

După el, arta ar fi o realitate creată care, față de realitatea trăită e ceva „mai bun", „mai înalt", „mai adînc", „mai frumos" — ceva care satisface nevoile și aspirațiile nesatisfăcute în munca zilnică.

Acest alter al realității este rodul „formei" — ea face ca arta să fie „artă", deosebind-o nu numai de realitatea cotidiană, ci și de alte manifestări ale spiritualității, cum ar fi cultura și filosofia. Tot forma particularizează opera după stilurile istorice și o individualizează în conformitate cu personalitatea autorului. Arta trebuie să fie o perfectare a realității ca să poată fi un refugiu, o evadare din viața reală — dar pentru aceasta ea trebuie să fie verosimilă, adică să ofere omului nu o lume fantastică care să-l îndepărteze prea mult de grijile și preocupările sale, ci o altă realitate asemeni celei în care trăiește, în care să creadă și în care să-și poată închipui că ar putea viețui .

Că realizarea idealului de frumos și de bine al omenirii e un țel învechit, e peste puterea de înțelegere a lui Marcuse. El admite procesualitatea ideii de artă (cînd spune că domeniul formelor e „o realitate istorică, o secvență ireversibilă de stiluri, subiecte, tehnici, reguli" . . ., p. 125), dar numai pînă la un moment dat — inclusiv etapa societății pretehnologice. Coborîrea idealului la nivelul cotidianului, anonimului, nesemnificativului nu ar fi, după el, alt ideal estetic, ci degradarea „idealului estetic", adică a celui inclusiv romantic, care ar justifica arta prin faptul că e altceva decît realitatea, ceva menit s-o facă mai suportabilă, mai bună, mai frumoasă. Arta, la fel cu realitatea, n-ar mai avea sens, după Marcuse, pentru că ar fi dublet, o pastișă, o umbră care nu-l mai poate ajuta cu nimic pe om și nici influența în vreun fel realitatea. E deci inutilă și va dispărea ca orice lucru ce nu-și află justificarea.

După ce am văzut ce este arta la un mod foarte general și ce ar trebui să fie, vom expune, prin intermediul criticii făcute de Annette Michelson perspectivei structuraliste asupra artei moderne, ce a mai rămas din sfera tradițională a artei în urma mutațiilor fundamentale survenite datorită poluării ei cu date și metode pozitive, fenomen care a modificat și sensibilitatea estetică. Figura artistică, semnalează autoarea, a devenit simbol reprezentat adesea printr-un semn (J. Pollock și F. Kline), și astfel vechiul ideal în care emoția estetică era cauzată de prezența artistică absolută s-a transformat într-un ideal al „imediatității absolute", în care receptorul își află plăcerea estetică în descifrarea semnificațiilor închise de simbolul artistic. Acest ideal se obiectivează în propoziții „apodictice" — „pozitive, neambigue, cu caracter reductiv și nonrelațional, în afara oricăror îndoieli, incertitudini și calificative". Ele nu afirmă mai mult decît propria-le prezență.

Astfel, continuă autoarea, propoziția de acest fel ar fi : „sînt ceea ce sînt", propoziție ilustrată de foarte discutatul compozitor John Cage : „nu am nimic de spus și afirm aceasta".

Ne-am oprit numai la acești autori, deoarece ceilalți semnatari ai culegerii au atins numai în trecut și firav problema naturii și a obiectului artei, și numai atunci cînd a fost necesară argumentării altor teze susținute mai amplu.

★

b) Societatea își menține rolul de factor prim al dezvoltării umane și datorită faptului că și-a creat modalități de transmitere și receptare a influenței sale. Mijloacele timpurii de comunicare au fost, după Toynbee, de percepție extrasenzorială — modalitate mai apropiată de exprimarea artistică decît de cea conceptuală.

Acest fapt e un argument în favoarea tezei că arta ar fi apărut înainte de gîndirea conceptualizată, ca posibilitate de schimbare a impresiilor. Toynbee recunoaște că aceasta e doar o ipoteză, nefiind dovedit dacă vorbirea umană articulată e mai veche sau mai nouă decît cele mai timpurii forme de artă vizuală care au supraviețuit — picturile din peșterile paleoliticului superior, dar se știe că acestea sînt mai vechi de aproximativ 25 de mii de ani, adică decît cele mai tîrzii scrieri în care sunetul din vorbirea umană era reprezentat vizual.

S-a dezvoltat apoi limbajul, care a luat locul central al percepției extrasenzoriale și, poate, al primelor forme de artă vizuală din peșterile paleoliticului superior. Care era primul scop al comunicării? — *operațional* — să producă un efect practic — sau *informațional*? După Toynbee, scopul operațional era mai apropiat de nevoile curente ale omului, de acțiunea colectivă, iar informația era necesară numai în măsura în care o servea pe aceasta: „înfățișarea și obiceiurile animalelor pictate erau la fel de cunoscute atît de vînători cît și de artist, dar [se picta și pentru că vînătorul credea în puterea dobîndită prin reproducerea animalului" (scop operațional); de asemenea, dansurile și cîntecele rituale aveau tot un scop operațional (p. 7).

Dacă privim arta, în general, ca fenomen de comunicare (și arta timpurie a fost cu siguranță A.T.), atunci se poate opera o distincție între arta care comunică direct și arta care comunică prin intermediul unui cifru. Această dihotomie face și substanța articolului lui Toynbee (*Art: communicative or esoteric*?). S-ar părea că între cele două modalități artistice ar exista un raport similar celui dintre arta naturalistă și cea stilizată, abstractă. O artă care simulează natura, spune Toynbee, e comunicativă, în sensul că trebuie să fie inteligibilă tuturor, în timp ce arta stilizată sau abstractă e înțeleasă numai de cei care dețin cifrul său, adică numai de o minoritate. În realitate, chiar și metodele cele mai „naturale" sînt altceva decît modelul natural, pe care, pentru a-l reda, se folosesc de convenții neaccesibile tuturor dintru început. Apoi convenția se învață și devine „naturală". Esoterismul se bazează pe folosirea unor convenții înțelese numai de artist și de un număr restrîns de inițiați. El nu se individualizează prin stil, ci prin atitudinea personal-ermetică a artistului față de public. Funcția pe care o îndeplinește aceasta în societate nu e opusă celei exercitate de arta comunicativă, dar efectele sale sînt mai tardive.

Schema în care încadrează Toynbee arta, naturalism sau esoterism, ar putea să surprindă, căci simplifică la maximum acolo unde specialiștii disting o mulțime de posibilități. Dar, pentru el, fenomenul artistic este parte a unui domeniu de cunoscut; de aceea, nu dă un nume unor modalități artistice de facere a operei, ci experienței estetice, adică receptării, „cunoașterii" artei. Cu alte cuvinte, acestea nu sînt două dimensiuni ontice, ci gnoseologice. Prin urmare, dihotomia sa nu folosește celui ce

se inițiază sau vede arta, ci celui care o cunoaște și o judecă retrospectiv, într-un context mai larg decît cel strict artistic.

Arta *reconciliantă*, *calmantă* și *cognitivă* în viziunea lui Marcuse completează arta — mijloc de comunicare, după Toynbee. Reconciliantă, în sensul că trebuie să pună de acord raționalul cu senzorialul; calmantă, căci menirea sa e de a fi hrana de sărbătoare a spiritului, crusta care-l protejează pe om de principiul cotidian al randamentului, de excesiva raționalizare, de tehnică, de birocrație; cognitivă, căci trebuie să îmbrace adevărul într-o formă — deziderat care, în societatea tehnologică occidentală, a ajuns de neîndeplinit. Adevărul a devenit incompatibil cu frumosul (în sens tradițional) și astfel arta s-a distrus ca formă, ceea ce îi conferea aspectul specific, distinct de alte forme ale culturii umane. Arta nu se mai vrea un altceva față de realitate, ci aspiră să ia locul modelului său: „Distanța și disocierea artei de realitate sînt negate, refuzate, distruse; dacă arta mai e ceva, trebuie să fie reală, parte a vieții, dar a unei vieți care e o negare conștientă a ordinii de fapt, cu toate instituțiile și cultura sa spirituală și materială, cu întreaga sa moralitate imorală, cu comportamentul său necesar și clandestin, cu munca și distracțiile sale" (p. 124). Cultura și arta manifestă același fenomen de uniformizare și integrare caracteristic ansamblului societății industriale avansate. În *One Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Beacon Press, Boston, 1968), acest fenomen e numit „desublimare represivă", adică o nivelare pornită „de jos"; cu alte cuvinte, cultura tinde a degenera în cultură de masă, din cauza prea marii ei accesibilități. Astfel, remarcă Marcuse, transcendentul pătrunde în bucătărie sau în birou, pentru a se pierde în anonimat și comercializare. Societatea tehnologică refuză „Marele refuz" care e arta. Înainte, în societatea pretehnologică, exista o cultură „de elită", în contradicție cu realitatea socială, cultură de care se bucura numai o minoritate, ale cărei idealuri le reprezenta. Lichidarea acestei *bi-dimensionalități* a culturii de tip „feudal" s-a produs prin încorporarea cu toptanul a valorilor culturale în ordinea de fapt și prin etalarea lor pe scară largă (*One Dimensional Man*, p. 57).

Asimilarea idealului cu realul arată că idealul a fost depășit, și de asemenea și sublimarea estetică, care a fost transformată într-o problemă operațională.

Funcția „de sărbătoare" a artei a devenit discordantă față de condiția umană și astfel a apărut și contradicția formei cu conținutul, care a sfărîmat arta, după Marcuse, deși, am spune noi, a distrus numai arta în sensul în care eram obișnuiți s-o concepem.

În condițiile căderii artei în cotidian, principala funcție a artei a ajuns cea de valoare de schimb, funcția marfă, care este dealtfel, atrage atenția Marcuse, și ținta rebeliunii zilelor noastre.

★

c) Odată cu contestarea mimesis-ului în plastica modernă au scăzut și pretențiile pentru „subiectul frumos", locul vacant fiind ocupat de obiectul semnificativ, perceptibil mai ales intelectual, de obiectul „lucrat pe computer" etc.

Neînțelegerea mutațiilor survenite în conceperea obiectului artistic și în plus lipsa afinităților personale față de arta modernă (îndeosebi pentru pictura impresionistă și non-figurativă), au atras critica structuralismului antropologic, prin persoana lui Claude Lévi-Strauss. În *La pensée sauvage* pictura modernă e respinsă pe motiv că prea lasă frîu liber imaginației : „. . . Nu creează opere după realitate, ci imitații realiste ale unor modele inexistente" (*La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 81), și că barează relațiile de comunicare operă—public : „. . . Impresionismul este o revoluție reacționară pentru că nu recunoaște caracterul semantic al operei de artă" (*ibidem*, p. 82).

Critica ilustrului antropolog nu este a unui specialist în problemele artei, ci e critica unui amator de artă cu anumite veleități — în speță pentru arta figurativă, cu semnificații intrinseci obiectului redat. De aici și pretenția sa ca arta să comunice din propria-i prezență. Critica criticii structuraliste se revoltă însă, nu atît din cauza lipsei de înțelegere față de pictura impresionistă și non-figurativă, ci pentru că o metodologie ca aceea structuralistă, taxată drept analoagă esteticii moderne, respinge formele estetice contemporane.

Sursa conflictului ar fi, după Annette Michelson, în aplicarea modelului lingvistic și a funcției semantice la pictura și sculptura contemporană, care „resping noțiunea de autoritate" sau model, orice noțiune de cod și mesaj" . . . (p. 51). Alt neajuns al metodologiei structuraliste ar fi „ținuta sa excesiv de rațională aplicată unui domeniu perceptibil afectiv". Este adevărat, impresionismul nu poate fi judecat „la rece", pentru că adeziunea sau neadeziunea la el nu se motivează rațional, ci afectiv. Cu pictura non-figurativă lucrurile stau puțin altfel. Ea poate fi acceptată sau negată, dar poate să și placă sau să nu placă, pentru că se „gustă" atît intelectul, la nivelul semnificațiilor pe care le sugerează, cît și senzorial-afectiv, sub forma plăcerii primare pentru forme și culori.

Văzută de un structuralist, arta modernă pare rece și secătuită de mesaj ; văzută de un informatician (J. W. Burnham), de o persoană care nu luptă împotriva curentului, aceasta pare generoasă și umană, căci a făcut economie de efort în procesul creator (se referă în special la arta computerizată), novatoare — a modernizat relațiile artistice și aprecierea estetică.

Cel mai important aport al artei informaționale este însă, după Burnham, influența schimbării raportului obiect estetic — receptor asupra aprecierii estetice, prin spulberarea perspectivei clasice asupra artei și realității, în care observatorul avea nevoie de prezența cadrului în pictură, iar în sculptură de piedestal. „Noțiunea că arta poate fi separată de ambianța cotidiană e o fixație culturală, cum e și idealul obiectivității în știință. E necesar ca computerul să nege nevoia unei astfel de iluzii prin fuzionarea observatorului cu observatul, a interiorului cu exteriorul" (p. 103). În acest fel, subiectul ar putea deveni obiect estetic față de obiectul estetic inițial, și numai în raport cu el, și față de care se comportă ca obiect estetic.

★

d) În dilema esoterism sau artă comunicativă, Toynbee distinge implicit două atitudini creatoare față de publicul receptor : artistul misionar și

artistul pustnic. Misionar e cel ce comunică cu masa, în pofida convenţiilor şi abstracţiilor. Pustnicul îşi păstrează realizările pentru sine sau pentru cercul restrîns de confraţi; el e esoteric prin poziţia sa socială, chiar dacă stilul său e apreciat şi gata să fie adoptat de societate. Simbolismul (arta bizantină, Joyce, T.S. Eliot, Ezra Pound, Robert Browning) e voit obscur, şi deci incomunicabil. *Coranul*, *Biblia*, autorii clasici greci şi latini, literatura creştină medievală şi modernă, nu sînt esoterice, pentru că în pofida unor elemente simbolice ele se adresează masei.

Arta esoterică este un pericol pentru societate, căci neînţelegînd-o oamenii se îndepărtează de ea, iar impostorii iau locul creatorilor de artă veritabili, ceea ce e de două ori rău — o dată pentru că pervertesc gustul publicului prin pseudocreaţii, iar pe de altă parte, îi îndepărtează pe artişti de receptorul de artă. Un pericol asemănător i se pare lui Toynbee situaţia creată în Occident de extrema specializare antrenată de ştiinţa şi tehnica contemporană, care pune obstacole în calea comunicării prin atomizarea societăţii în grupuri de specialişti care nu se mai pot înţelege între ele. Remediul ar fi educaţia enciclopedică — ceea ce, după Toynbee, ar însemna pregătirea de generalişti inteligenţi, care să se intereseze de toate problemele umane, dar ca nespecialişti, şi numai în cadrul restrînsei lor profesiuni să se manifeste ca specialişti. B.F. Skinner vede educarea artistică prin învăţarea publicului să privească operele de artă (se referă la pictură) astfel încît să se „întărească", iar din partea artiştilor se aşteaptă să creeze opere cu o putere mai mare de „întărire". Noţiunea de „întăritor" are aici sensul de „frumos", dar şi de „atractiv", „interesant", „plăcut", „satisfăcător", şi se referă la faptul că anumite consecinţe ale actului pictării atrag modificări comportamentale — „întăresc" comportamentul. Pictînd, pictorul e „întărit" sau nu de rezultat; dacă este, el e stimulat şi continuă să picteze — astfel opera sa se încarcă cu „întăritori". Cînd oamenii vizitează muzeele sau achiziţionează tablouri o fac pentru că acele picturi sînt „întărite". Timpul liber este concurentul natural al artei, deoarece este „umplut" cu „întăritori" sintetici, cum ar fi drogurile, alcoolul, jocurile de noroc, cursele de cai etc. . . . care, deşi apar de cele mai multe ori ca negativi, căci jucătorul poate pierde, pun arta în dificultate. Astfel, pentru a nu fi handicapat, şi pentru a satisface nevoia de varietate a publicului, artistul e obligat să descopere noi „întăritori" în sensul de noi forme de frumos.

Pot fi oare artiştii învăţaţi să descopere sau să inventeze forme noi de „întăritori"? se întreabă Skinner. Dacă se poate, începem să avem dubii în privinţa originalităţii — cum poate fi personal sau creator un comportament dacă a fost „produs"? Artiştii nu pot fi „produşi" la fel ca bunurile de consum pe scară industrială, dar probabilitatea de apariţie a unui artist de geniu are mai multe şanse acolo unde arta se practică intens. Artistul nu poate fi „produs", dar el poate fi învăţat cum să producă, este concluzia lui Skinner.)

★

e) Problema cea mai dificilă şi mai greu de abordat e cea care a dat şi titlul cărţii, dar care în culegere are o pondere redusă, şi nu pentru că autorii şi-ar fi trădat intenţiile, ci din responsabilitate faţă de temă. Cine va putea să spună care va fi viitorul artei

sau cum va fi arta viitorului? Dacă ar fi să ne luăm după Hegel, întrebarea nu s-ar mai pune. Dar, asupra perioadei de 10—20 de ani pe care o avem înainte, se pot face unele aprecieri.

Tema, de o mare stringență în estetica contemporană, a dominat și congresul de estetică de la București din 1972, unde, relativ la acest subiect, cum era și firesc, s-a vorbit mai puțin despre viitor, mai mult despre prezent. În general, s-a observat că e vorba de o teamă față de ambiguitatea generată de forma deschisă și de caracterul negator al artei contemporane, spre deosebire de arta tradițională, teamă care a pus sub semnul întrebării valabilitatea și soarta artei zilelor noastre. Concluziile, departe de a fi fost pesimiste, au părut a restabili echilibrul pierdut un timp al esteticii. Mulțimea de teme, subteme și aspecte ale artei contemporane puse în discuție dovedesc că în aceste condiții de diversificare și specializare a artei și esteticii arta nu va muri, și nici estetica.

Reflecțiile lui B.F. Skinner în această privință s-au născut din dorința de a conferi artei un loc mai important în cultură, pentru că, spune el, omul are nevoie atît de divertisment, cît și de siguranța pe care i-o dă o cultură „întărită" de înflorirea artei, capabilă să rezolve și unele probleme practice. La ce ne putem aștepta în viitor de la producția și consumul de artă? se întreabă el. Va putea arta să devanseze ponderea „întăritorilor" sintetici? va lăsa lumea stadioanele și jocurile de noroc pentru muzee? Cercetări recente în analiza comportamentului, relative la implicațiile practice ale „întăritorilor", ne dau speranțe. S-a observat că anumiți „întăritori" pot modifica comportamentul astfel încît ar putea fi manipulat în direcția interesului pentru artă. Noile modalități de manifestare a artei, cum ar fi arta computerizată, vor atrage probabil noi adepți. În acest sens, lui J.W. Burnham i se pare rezonabil să prevadă că artiștii vor include în preocupările lor o gamă largă de ocupații, care să le permită rezolvarea originală a noilor probleme ivite în propriul lor domeniu, dar mai ales tehnologia informației va fi, după el, mijlocul cel mai direct al activității estetice (p. 97).

Pe această linie se înscrie și Arnold Toynbee cu sentimentul necesității educației enciclopedice, atît pentru artist, cît și pentru public.

Opinii mai radicale formulează Herbert Marcuse. Dacă pentru B.F. Skinner sau pentru J.W. Burnham e clar că va exista artă și în viitor, sarcina lor rezumîndu-se la a spune cum va fi și ce direcție va lua, pentru ilustrul filosof e problematic dacă arta va mai exista ca modalitate transcendentă de exprimare a omului.

Societatea tehnologică ar fi adus arta într-o stare de agonie, coborînd-o pe pămînt și asimilînd-o realității. Și totuși, așa cum se prezintă acum, arta nu este formă a realității, care ar trebui să fie ceva de felul unei mixturi de creație intelectuală și materială, de tehnică și artă, oraș și sat, industrie și natură. Dar, la așa ceva nu va putea da naștere societatea tehnologică contemporană. Ar trebui ca întreaga orînduire existentă să se schimbe și să-i ia locul un nou mod de producție, un alt scop al producției și un tip nou de ființă umană ca producător (p. 133).

Deși, dacă aceste condiții nu se vor crea, iar artă în actualele condiții nu se va mai putea produce totuși, precizează Marcuse, capacitatea de a gusta încă operele trecutului se va păstra — intelectul și organele de simț încă nu se vor atrofia.

ÎNCEPUTURILE CRITICE ALE LUI PERPESSICIUS

ANCA RIZESCU

Se presimte oare criticul original care a fost Perpessicius în *Menţiuni*, în micile articole, nu mai lungi de o pagină, două, din *Repertoriu critic*, aşa cum în ghindă se presimte stejarul ce va să crească falnic, spre cerul albastru? Să vedem.

Vom începe, în acest sens, prin a cita scurta, dar elocventa prefaţă a *Repertoriului critic* (Editura Librăriei Diecezane, Arad, 1925), care stabileşte exact scopul, limitele, dar şi perspectiva ce o deschide el : „Aceste notiţe critice reprezintă o parte din recenziile publicate în revista bibliografică „Buletinul cărţii" pe 1924. Lămurirea se impunea. Ea motivează caracterul lor fragmentar, căutînd să împace informaţia curentă cu sugestia critică. Căci, la dreptul vorbind, nici nu sunt altceva decît nişte sugestii critice, menite să suscite cetitorului şi să îndemne spre lectura operilor, spre confirmările critice detailate. Acest interes utilitar, mai mult decît vreun orgoliu oarecare a fost adevăratul îndemn al adunării lor la un loc. Deaceea, notiţele s-au grupat pe categorii şi la fine s-a adăugat un indice de numele autorilor amintiţi.

De vor fi stîrnit cel mai mic interes pentru autorii recenzaţi — mulţumirea autorului acestui repertoriu critic va fi fost nemăsurată.

Iar pentru cazul acesta şi pentru cetitorul interesat, să consemnăm că bună parte din autorii şi operile înregistrate aci se vor întîlni în cronicile dezvoltate din volumul în preparaţie : *Menţiuni şi medalii critice*".

În lumina prefeţei şi a cunoaşterii operei critice a lui Perpessicius, vom încerca să dăm un răspuns la întrebarea de mai sus. Prima constatare, la lectura volumului, e aceea că, avînd o mare capacitate de concentrare, într-o pagină, cel mult două, Perpessicius atinge chestiunile esenţiale pentru volumul discutat. De exemplu, *Două iubiri* de Ion Agîrbiceanu, ediţia a II-a, 1923, unde criticul discută despre universul uman îmbrăţişat, atmosfera nuvelelor, conflicte, capodoperele scriitorului. El ştie să rezume cu maximă conciziune o acţiune. Dar are grijă, totodată, să sublinieze şi riscurile, limitele procedeului : „Rezumatul însă zmulge tocmai dramatismul situaţiilor şi atmosfera tragică care impresionează" (v. E. Bucuţa, *Legătură roşie*, Cartea vremii, nr. 1, Colecţia enciclopedică îngrijită de Nichifor Crainic, 1925).

Pe lîngă rezumat, Perpessicius stabileşte cu exactitate temele predilecte. De pildă, în cazul volumului *Povestiri pentru tine* de Mihail Cruceanu, 1924 : „Amintirea şi poezia, mai exact elocvenţa lucrurilor sînt cele două teme predilecte. Pe prima, d-sa brodează reminiscenţele pline de poezie din „Copilul blond", cu acel sentiment al singurătăţii, al duioşiei timpului

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 93–98, Bucureşti, 1975

ce trece sau „Clopotul de pensiun" căruia îi gravează o personalitate plină de poezie și umor". Fin diagnostician, indică cu justețe vîrfurile din ansamblul creației ori specificul acesteia. De exemplu : „Proza d-lui Aderca pare figură aparte în scrisul românesc contimporan. Ea vine cu preocupări de intelectualitate și de polemică. Cerebral și critic, sînt cele două aspecte ale personalității acestui scriitor neastîmpărat și totdeauna interesant. În ierarhizarea prozei lui, desigur că : *Domnișoara din strada Neptun* rămîne pînă astăzi mai aproape de idealul unei adevărate creațiuni epice".

Perpessicius drămuiește apoi, cu minuție de farmacist, observațiile pozitive și negative. E foarte drept în critica lui Mihail Dragomirescu, *De la misticism la raționalism* : „Volumul acesta compact închide o stăruitoare muncă de foiletonist, pe care d-l M.D. a risipit-o cu deosebită perseverență cîțiva ani în șir. Poți să nu subscrii la părerile d-lui M.D. Sînt de multe ori sumare, nedrepte, neadevărate. Par însă întotdeauna sincere. Se pare că autorul crede în ele, s-ar lupta și ar muri pentru dînsele". A fost surprinsă, așadar, cu finețe, una din trăsăturile definitorii ale scrisului lui Mihail Dragomirescu (v., în același sens și observațiile despre scrisul lui Vasile Romanescu, Vladimir Sonia). Criticul stabilește relații în interiorul operei aceluiași autor, precum referindu-se la *Oameni din lună* de M. Sadoveanu : „Romanul d-lui Sadoveanu continuă într-un fel acea parte a operei d-sale care se leagă de ultimele evenimente din istoria noastră. Mai limpede : „Oameni din lună" sunt un capitol dintr-o cronică mai mare a cărei un alt capitol a fost „Strada Lăpușneanu" (...) „Oameni din lună", sunt înrudiți cu eroii din «Strada Lăpușneanu ». Mai ales în arta scriitorului. E și în romanul acesta același spirit de cronicar ce povestește un caz, cu simplitate și compasiune, înfrînîndu-și cît mai mult pornirea inimii. E un stil rece, e o prezentare obiectivă. E parcă un exercițiu pentru o viitoare frescă epică de după război, în care evenimentele s-ar depăna într-o împletire firească". Sau, aceleași relații interioare ale unei opere, însă altfel perspectivate, adoptate naturii întregului, ca de exemplu : „Poezia d-lui Mihail Cruceanu se distingea mai ales prin două aspecte : o melancolie a orașului, cu tristețele vieții cotidiane și o poezie a lucrurilor de la oglinzile de nenumărate stări civile pînă la elegia trandafirilor galbeni, ca de ceară. Temperamentul său poetic surprindea tainele lucrurilor, le însufleția tăcerile și de aceea atîtea din poemele lui par mici încercări de librete lirice. Povestirile sale sînt consecința firească a poeziei lui. Liric prin temperament, în proză, el aduce aceleași intenții. Majoritatea povestirilor sînt poeme în proză în care fabula e simplificată și întrebuințată de dragul unui mister al lucrurilor". Nu lipsesc, se înțelege, ca și mai tîrziu în critica sa, nici eforturile de a integra cu justețe creația unui autor sau a altuia în cadrul literaturii naționale. Un exemplu îl constituie recenzia la romanul lui N. Davidescu, *Conservator & C-ie* : „Romanul d-lui N. Davidescu trebuie integrat în seria romanelor noastre sociale, precum *Ciocoii vechi și noi* al lui Filimon, *Tănase Scatiu* al lui Duiliu Zamfirescu, *În cetatea Idealului* a lui Dem. Theodorescu ș.a."

Detectează, de asemenea, cu ochi sigur influențele interne, naționale (ca, de pildă, în cazul volumului lui Camil Baltazar, *Vecernii*), sau pe cele din literatura universală, procedeu pe care-l vom întîlni, ca și pe celelalte, aplicat cu prisosință și intuiție critică în textele *Mențiunilor*. Astfel e cazul recenziei la volumul *Restriști* : „Poezia d-lui Ilarie

Voronca e confidența unui elegiac ros de triste nesfîrșite. Neliniști, preumblări bolnave, amurguri, desfrunziș, primăveri triste, parcuri vechi, panorame, toamne, iată teme pe care le cîntă cu obsedantă sinceritate clavirul melancoliei lui Ilarie Voronca. Atîtea din temele romanticilor (...) Trece apoi prin versurile lui Ilarie Voronca ceva din elegia familiară și emoționantă a lui Jammes, a cărui sentimentalitate e călăuza cea mai consolantă, a liricilor adolescenți".

Pespessicius teoretizează adesea în marginea textelor comentate, ca în *Gînduri de dat mai departe* a lui Horia Petra-Petrescu: „Istorioarele d-lui Petra Petrescu sînt din cele mai bune ale genului. Literatura pentru popor, aceea care să cultive sentimentele frumoase și să îndemne la bine e una din cele mai ingrate creațiuni. Trebuie o măsură și o cunoaștere a oamenilor și despre cari se scrie și pentru cari se scrie — pe care nu o poate avea oricine". Se observă de pe acum atitudinea sa antisămănătoristă, de pe acum programatică (v. și Al. T. Stamatiad, *Din trîmbițe de aur*), ca și aceea de fervent sprijinitor al simbolismului.

Altădată (recenzînd volumul de versuri al lui Ludovic Dauș), Perpessicius dă cîteva rînduri pertinente pe marginea poeziei de război, pe care a practicat-o el însuși. Se vede că are clar în minte care sînt auspiciile cele mai favorabile sub care se poate situa această poezie: „Poezia de război (nu e o noutate, dar e bine a o repeta) e cea mai dificilă dintre specii. Poezia are o oarecare discreție în mijloace, visează o regiune în care reculegerea e prevăzută între capitolele protocolare și se cam sperie de zonele de operații. Se sperie e un fel de a vorbi. Își pierde cumpătul și-și uită de obligații".

Criticul încurajează constant, chiar dacă uneori e dezmințit de evoluția lor ulterioară, pe scriitorii ce i se par meritorii. Așa, de pildă, vorbind despre prozatorul Carol Ardeleanu, scrie cu satisfacție: „Nuvelele acestui volum al d-lui C. Ardeleanu ni-l arată în mare progres față de operele sale anterioare. E aici o preocupare din ce în ce mai pronunțată și mai serios susținută pentru cazurile întunecate ale psihologiei. Sînt dificultăți pe care le învinge cu o cumpătare de artist desăvîrșit" (v. C. Ardeleanu, *În regatul nopții. Nuvele*).

El notează deficiențele de realizare, limitele artistice, succint și fără asprime. Dar această critică e contrabalansată și uneori complet înecată de sublinierea meritelor artistice.

Perpessicius se manifestă încurajator mai ales la adresa tinerilor, generos, cum va fi toată viața față de ei (a se vedea în acest sens întregul ciclu de *Mențiuni critice*). Dă și sugestii de îndreptare a scrisului, prețioase pentru aceștia. Iată un exemplu pentru scrisul perpessiciusian, plin de speranțe cu privire la steaua unui tînăr confrate: „În pleiada tinerilor prozatori români, locul d-lui Dongorozi e bine hotărît (...) Volumul e cel mai sigur dintre aparatele de verificare. *Cum s-a despărțit tanti Veronica*, publicată anul trecut, făcuse dovada acelor calități, bănuite în pripa lecturilor. Un frumos simț de observație, un scris nervos, un dar de a portretiza, un dramatism al narației, calități care cîștigă simpatia lectorului.

Scrisesem și însemnasem atunci, ca pe un păcat de ocolit: cursivitatea prea mare a povestirii... (...) Ion Dongorozi nu evită scenele brutale și hazardate. El amintește mult de sadismul eroilor primului Sadoveanu (...). Proza românească are în Dongorozi o rezervă din cele mai sigure".

Uneori Perpessicius e însă din cale afară de generos cu scriitorii trataţi, ca, spre a exemplifica la întîmplare, în cazul cărţilor semnate de : Bucura Dumbravă (*Cartea munţilor*, ed. a II-a, revăzută şi adăugită, cu 11 ilustraţii, 1924); Ion Grămadă (*Scrieri literare*, cu un studiu asupra vieţii şi operei lui, de Const. Loghin, 1924); Ion Minulescu (*Roşu, Galben şi Albastru*, roman, 1924) şi alţii.

Iată un fragment din critica la romanul minulescian (se ştie că romancierul Minulescu a fost departe de a-l egala pe poet) : „Spiritul inventiv al poetului Ion Minulescu trebuia să se vădească şi cu prilejul acesta. Virtuosul *Romanţelor pentru mai tîrziu* era tentat de această nouă experienţă (se ştie că noutatea şi independenţa i-au fost întotdeauna cele două sfetnice). Minulescu scriind romanul tricolorului ! Şi minunea a fost cu putinţă. Dar ce strălucire capătă toate acele evenimente ale războiului nostru sub pana lui abilă ! În ce colori le zugrăveşte bogata lui paletă !" În *Istoria literaturii române contemporane*, volumul *Evoluţia criticei literare*, E. Lovinescu remarcase acest cusur — prea marea generozitate faţă de prietenii scriitori — dar el se estompa oarecum între elogiile îndreptăţite. Se întîmplă însă şi cazuri cînd criticul devine tăios, dacă i se pare că opera şi teoriile ce-i aparţin îl îndreptăţesc să fie astfel. De exemplu, în cazul lui Justin Ilieşiu, Perpessicius îl „execută" pe acesta nemilos, în mai puţin de o pagină : „Traducerile din scriitori unguri ale d-lui Justin Ilieşiu, întîlnite în diferite reviste, nu te-ar fi lăsat să bănuieşti zădărnicia celor 66 poeme din *Cetăţile melancoliei*. E atîta lipsă de simţ autocritic, atîta virtuozitate în absenţa oricărui accent sincer încît şi cele cîteva reminiscenţe, influenţele de care e imprimată poezia d-lui Ilieşiu, nu pot nimic pe lîngă recordul lipsei d-sale de personalitate. Abia dacă serenada (pag. 50) : *Apari zîmbitoare, iubito* aduce cu romanţa d-lui Cuza de acum 20 de ani, ce se mai cîntă şi astăzi : *Deschide, deschide fereastra*. Traducerile sînt mai puţin ingrate cu muza d-lui Ilieşiu. Volumul de faţă convinge odată mai mult". (A se vedea şi Emil A. Chiffa, *Din templul meu*, f. an, Ion Pas, *Lumea celor necăjiţi*, schiţe şi nuvele, 1924). Toate execuţiile se desfăşoară fără drept la apel : criticul însă nu adaugă miere la venin, ca în *Menţiuni* (cu toate că şi acolo nu va lipsi atitudinea lui polemică, uneori dură).

Dăm în volumul de debut şi peste „critica ediţiilor", succintă şi ea, dar, neparadoxal, substanţială. Astfel Ion Creangă, *Opere complecte* cu o prefaţă de D. Marmeliuc, Cernăuţi, Edit. „Ostaşul român" (Anton Roşca), 1924, cu sugestii critice bine venite; M. Eminescu, *Poezii*, publicate şi adnotate de G. Bogdan-Duică. „Cultura naţională", 1924. Această ediţie oferă premisele ediţiilor viitoare, în concepţia lui Perpessicius, deci — spunem noi — şi a monumentalei ediţii proprii din Eminescu; O. Goga, *Poezii*, „Cultura naţională", 1924. Volumul oferă o perspectivă — după Perpessicius — asupra întregii opere. Vin la rînd ediţiile de traduceri, precum : *Horaţiu, Ode şi epode* şi *Satire şi scrisori* (E. Lovinescu), E. Rostand, P. Corneille etc.

E vizibilă plăcerea cu care criticul utilizează amănuntul revelator, ca mai tîrziu în *Menţiuni*. De pildă, în recenzia la Barbu Lăzăreanu : „Propriu întreprinderilor d-sale este absenţa oricărei simetrii. Cu acelaşi condei a scris depre Eminescu, ca şi despre opera poetică a lui Take Ionescu

sau George Caïr. Dar cum în cazul de faţă nu strînge mai puţin la piept, pe Noel Wolf şi Nedea Popescu, ca pe Ion Creangă. E un exces de dragoste la d-l Barbu Lăzăreanu, care dă pe delături şi din care se-nfruptă şi cele mai neînsemnate vietăţi din ţarina literară. Acelaşi spirit de asimetrie îl sfătuieşte să închidă în acelaşi ţarc de povestitori pe mai sus pomeniţii".

Citatul este ales cu exigenţă (v. M. Cruceanu, C. Gane) şi organic integrat în text, mai organic chiar decît în critica sa de mai tîrziu, date fiind dimensiunile reduse ale textelor. Autorul dă cu parcimonie date biografice, care în *Menţiuni* vor abunda. (v. Şt. Petică, E. Hurmuzachi). Să luăm primul exemplu : „S-au împlinit, în 1924, douăzeci de ani de la moartea lui Ştefan Petică (...) S-a stins la 27 de ani de cumplita boală a tuberculozei. Odihneşte la Bucureşti, în judeţul Tecuci, locul său de naştere". [Poeme/*Fecioara în alb; Cînd vioarele tăcură; Moartea visurilor; Cîntecul toamnei; Serenade demonice*], 1925.

Stilul e sobru, dar cald, diferit mult de cel al *Menţiunilor*, cu perioade arborescente, cu volute graţioase, ce-l învăluie pe cititor.

Se pare că a folosit din plin lecţia lui E. Lovinescu, lecţia maioresciană, de fapt, de concizie şi eleganţă. Perpessicius completează — cînd e cazul — opinii mai vechi sau mai recente (ca în G.M. Zamfirescu, *Cumineţătura*), procedeu comun tuturor criticilor şi între ei lui E. Lovinescu, care, cum se ştie, se revizuieşte mereu.

Se întîlnesc însă şi o seamă de imperfecţiuni de stil, uşoare umbre de vetust, care însă se pierd cu totul. De exemplu: „corelaţiile, de tot genul, vor fi *istovite*" (*s.n., A.R.*) sau „El a pus pasiune şi *devoţie*, (*s.n., A.R.*). De multe ori o vocabulă sau o sintagmă e preferată de Perpessicius pentru că deţine un coeficient sporit de... poezie. Aşa, de pildă, la p. 10, în contextul : „fariseul aşa de *frecvent vremurilor* (*s.n., A.R.*) de prefacere socială de după război".

Umorul este o trăsătură înnăscută a personalităţii lui Perpessicius. Îl găsim şi în volumul de debut critic. Iată, de exemplu, un fragment din textul închinat lui Volbură Poiană cu *Noaptea învierii*, feerie în versuri, 1921 : „Apoi încep să vorbească morţii, cari răspund la apelul caporalului, care şi el e tot în mormînt. În esenţă ei spun : «Noi cuprinşi de-nflăcărarea dragostei de neam [...] am dat mîna cu avîntul». Domniţa încheie discursurile. Apare Maria Magdalena «grăbită», îmbrăcată în doliu, caută pe Maica Domnului, inima îi tremură în piept «ca frunza verde».

Se revarsă de zi. Toţi intră în mormînt.

...*că multe nenorociri a mai adus şi războiul*" (*s.n., A.R.*).

După cum se vede, însuşi modul rezumării acţiunii denotă poziţia criticului, de care am vorbit mai sus. Se întrevăd încă din acest volum volutele graţioase sau plasticitatea scrisului de mai tîrziu. Iată, de pildă, recenzia dedicată volumului *De vorbă cu mine însumi* de Ion Minulescu (fragment) : „Pe de o parte el a deschis orizonturi noi şi a anexat poeziei respective — pînă la el visate sau vizitate în pripă — explorate de dînsul, cu temeritatea unui navigator îndrăzneţ.

Pe de altă parte, poemele lui au îmbrăcat peplumul comod, solemn şi plin de graţie al unei versificaţii din cele mai armonioase pe care le-a cunoscut poezia românească. Instrumentul acesta este aşa de legat de poezia lui Minulescu că toţi cari s-au folosit de el s-au sinucis. Ca şi-n *Romanţele*

pentru mai tîrziu, poemele din *De vorbă cu mine însumi* aduc o atmosferă la fel de turburătoare, un sensualism de pelerin și de legionar, o sete și-o foame de zări și de senzații; un interior somptuos și oriental, ca în acel *Bazar sentimental*, pe care-l cîntă în una din poemele sale, simboluri pregnant agravate, ca în *Romanța Soarelui* sau *Glasul morilor*, obsesia eternului feminin, adnotații spirituale în marginea civilizației noastre, ca în *Pastel mecanic* și, mai presus de toate, un vers bogat în variate sonorități, de la versul intim din poezia erotică pînă la undele de armonie amplă din *Cînta un matelot*. Cu aceste calități, poezia lui Minulescu a intrat definitiv în conștiința cetitorului român".

Cîteodată Perpessicius sfîrșește medalionul altfel, cu o întrebare ca: „Dar este de ajuns atîta?" (Petică), care spune însă mai mult și mai ucigător pentru bietul scriitor ca fraze întregi de dojană.

Trebuie să remarcăm în încheiere aria largă, generoasă, de... repertoriu, a cuprinderii criticii lui Perpessicius, trăsătură care se va păstra și se va accentua în *Mențiuni*, cucerind admirația și stima confraților mai tineri ori mai vîrstnici.

E de subliniat, totodată, că tot ce scrie în mica prefață a volumului se regăsește în cuprinsul său. Volumul incită cu adevărat, cum bănuise autorul, la lectura *Mențiunilor critice*: seriozitatea, exigența, supletea spiritului critic din *Repertoriu critic* constituie, pentru cititor, o chezășie și un îndemn.

POEZIA LUI AL. ANDRIȚOIU *

N. MECU

Al. Andriţoiu şi-a făcut intrarea în literatura anilor '50 prin volumul *În ţara moţilor se face ziuă*, ca poet al vieţii noi în această vatră a sărăciei şi asprimilor, care a fost ţinutul Apusenilor. Poetul este din stirpea oamenilor locului şi se simte congener cu Beniuc, a cărui artă poetică o urmează :

Lovi-vom deci cutezători cu barda
Şi apa vie va ţîşni şuvoi.

(*Toboşarul timpurilor noi*)

şi cu Geo Bogza, poet al infernului dar şi al gestului suav, receptat în egală măsură de poetul debutant :

Trenul te ducea spre sure zări
Cînd mușca o fată dintr-un măr
C-o plăcere nemaiîntîlnită.

(*O femeie mușcă dintr-un măr*)

Poeziile sînt de un lirism fervent, avîntat, grefat pe o construcţie epică, în versuri scurte, rimate simplu, de factură populară. Ritmurile, fluente, au desfăşurarea molcomă dar nu mai puţin virilă a baladei.

Primele volume conturează chipul poetului revoluţionar şi patriot, martor şi părtaş la momentele esenţiale ale deceniului. Dacă realizarea artistică este uneori mediocră în aceste volume, poezia revoluţionar-patriotică ulterioară înregistrează o schimbare în bine, evidentă : o mai atentă cenzurare a expresiei şi mai corecta topire în metaforă a ideii ; patosul retoric şi prea direct al debutantului, gestul frust şi agitat capătă acum calmul şi seninătatea unei alte vîrste, vîrstă a însăşi patriei :

După cum cred, şi timpul din munţi a coborît
dînd şesurilor jcase măsura înălţimii ;

---

* N. 8.X.1929 la Vaşcău. Studii liceale la Beiuş, apoi Facultatea de filologie din Cluj. Între 1950—1951 urmează cursurile Şcolii de literatură Mihai Eminescu. A deţinut funcţii redacţionale la ,,Contemporanul", ,,Luceafărul", ,,Gazeta literară", ,,Viaţa militară". Este redactor şef al revistei ,,Familia".

Volume de versuri : *În ţara moţilor se face ziuă*, ESPLA, Bucureşti, 1953 ; *Dragoste şi ură*, Edit. tin., Bucureşti, 1957 ; *Porţile de aur*, Edit. tin., Bucureşti, 1958 ; *Cartea de lîngă inimă*, Edit. militară, Bucureşti, 1959 ; *File de cronică*, Edit. tin., Bucureşti, 1962 ; *Constelaţia lirei*, EPL, Bucureşti, 1963 ; *Mărţişor*, Edit. tin., Bucureşti, 1964 ; *Vîrful cu Dor. Poeme*, Edit. tin., Bucureşti 1964 ; *Versuri*, Edit. tin., Bucureşti, 1968 ; *Simetrii*, Edit. ,,Eminescu", Bucureşti, 1970 ; *Euritmii*, Edit. ,,Albatros", Iaşi, 1972.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 99—104, Bucureşti, 1975

pe calendaru-i tînăr, cu sînge, hotărît
noi am fost dintre-aceia ce subsemnară primii.

Acum lumina beată ne bate peste frunți,
în nimburi inspirate care vestesc minunea.

(*Sol*)

Astfel concepută, această poezie se include mai bine structurii generale a poetului, creator de tensiuni și spații ale luminii, culorii și melosului :

Veniți, veniți să trecem prin cîntece de-amiază,
Ca prin viori să trecem prin ore, la un loc. —
Să ni se facă vocea de umbră și de rază
în fugă prin tăria cu sîmburii de foc !

(*Prinos de cîntec*)

Prinosul de cîntec este un imn adus înaintașilor într-o inspirată privire asupra trecutului, prin care acest poet își asumă tradiția de viață și simțire românească (*Bătrîne epoci*, *Ctitori*, *Străbunul*, *Timpul*, *Sol*, *Se limpezește* ș.a.).

Volumul *Constelația lirei* (1963) aduce lărgirea universului tematic, tendință pe care aparițiile ulterioare (*Versuri*, 1968, *Simetrii*, 1970, *Euritmii*, 1972) o vor accentua revelînd un poet complex, a cărui claviatură se desfășoară între poezia biruințelor luminoase ale vieții noi și o poezie a sondării conflictelor interioare consumate la o înaltă temperatură („arderile" atît de frecvente în ultimele volume), între poezia existenței plenare și suculente în imanent și o poezie a apetițiilor înalte și a elevației, în sfîrșit, între „calofilia" pasiunilor artizanale și livrești și gustul senzațiilor rare ale unui hedonism levantin sau ale reevaluării romanțat-ironice a propriei aventuri existențiale.

Acum poetul va face mărturisirea unei arte poetice în care înțelegerea poeziei se bazează pe distingerea, dialectică, între universul real și cel imaginar, similară cu poetica barbiană a *Jocului secund* :

E aurul mai cald în inelar
și șoldul mai cu linii sub mătasă,
în nuntă-i vinul cel mai plin de har,
și-n rouă raza cea mai languroasă.
E aurul mai scump în inelar.

(*Arta poetică*)

sau, și mai clar : „Cea mai frumoasă lună e în lac".

Aspirația poetului se îndreaptă spre zonele limpide ale existenței și simțirii, către o artă epurată de lestul materiei brute, neinformată estetic, artă al cărei prototip este idealul clasic meridional :

O ! pantă clasică din miază-zi
Ivită ca-ntr-un vers de Valéry,
de zei bătrîni purtată între mîini
te urci sub turme și sub bot de cîini
pînă la stelele de sus ce nu-s
decît un joc secund în mări supus.

(*Colina la sud*)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Tentația zborului în sus, pe verticală (cu trimiteri la Baudelaire și, mai cu seamă, la Macedonski) se încadrează de data aceasta într-o viziune clasică a lumii, tentație de cucerire și instituire a *armoniei* fie pur estetice, fie moral-filozofice, încercare de împăcare cu propriul sine, „timpul de întoarcere acasă", rechemare a principiului individuației. Puritatea este răsplata suferinței cathartice și a durerii îndurată cu stoicism :

Spălat de lacrimi ca o piatră de pe-un mormînt, revin acum
în mine, pur ca după-o moarte posibilă. Și-a prins să-mi placă
acest eu însumi fără pată, suav și curățat de fum;
[. . . . . .]
Durerea, ea, neprihănește, iar plînsetul ce curge, arde

(*Purificare*)

sau :

Deci laudă pleoapei care s-a priceput la timp să plîngă
și să mă cureție de umbre, reomenindu-mă-n sfîrșit

(*Purificare*)

Dematerializarea este trăire paradisiacă în ocurența culorilor diafane, a luminii și a sonurilor muzicii :

Culori și mirodenii cercuri fac
în jurul meu. Argila mea trăsare
și cu cămașa cerului mă-mbrac.
Și iată-mă-s, deodată, cer și zare.

(*Arta poetică*)

sau :

și mă visez suav și sinuos
cum cîntecul în fluerul de os.

(*Colina la sud*)

Nimic mistic în efortul acesta lucid și urmărit cu severitate de depășire a condiției naturale și încercare poetică de instalare în reședința arhetipurilor și de smulgere din procesual.

Înțelegem bucuria extatică a poetului care „bea din cer ca după/ Simposionul greu, filosofal", drept gestul suprem de oprire a degradării prin devenire, de cucerire a existențiale esențiale și adevărate. Universul însuși suferă o sedimentare a materiei grele și efemere, lucrurile scapă gravitației pornind în levitație, lumina devine principiul lumii :

Azi soarele-i alt soare, circumspect,
și ca destinul, se întîmplă-n toate
[. . . . .]
Materiile scad pulverizate
[. . . . . .]
Poți trece, ca prin spirit, prin copaci
și ziduri, spirit însuți...

Transfigurarea la modul fantastic a ordinei terestre, crearea unor universuri stranii bîntuite de suferinţe metafizice sînt un punct forte al realizărilor poetului :

Vai ! creşte-n vin oţetul şi-n miere crud cerumen,
pier cărnurile albe din mărul gras şi rumen,
e-o lege care umblă şi prin fiinţa mea.

Îmi cade, mohorîtă, în inimă o stea.

(*Dura lex*)

Elementele astrale şi terestre sînt abstractizate şi esenţializate :

Erau copacii scheme şi aştrii cerc virgin,
În loc de păsări linii pluteau, pe ceruri line,
Zăpezi curgeau cu-arome, ca din potir de crin.

(*Umbra*)

Tabloul toamnei îi sugerează un . . .„paradis în destrămare" însoţit, pentru poet, cu pierderea siguranţei, univers cu care poetul nu mai poate dialoga. Seninătatea se disipează, timpul este simţit în atributele sale fundamentale, devenirea-degradare este reinstaurată :

Mut, cîinele de rasă doarme-n lanţ
Şi lacătele-atîrnă. Timpul doare
Şi scapă-n noi o lance, cotropind.

Faptul, obişnuit, al tăierii unei păduri este potenţat de fiorul poetic şi trăit la scară cosmică. Lumea vegetală este bîntuită de psihoza unui cataclism, lucrurile se sensibilizează („în preajmă toate lucrurile dor") şi se degradează, poetul însuşi simte acut trecerea în nefiinţă :

Mă tulbur ca legenda şi ruginesc ca fierul

(*Dura lex*)

şi încearcă un nou efort al elevaţiei :

Mi-e pieptul tot un mare şi încruntat mister
şi mă simt tras, de păsări, departe, sus la cer.

(*Dura lex*)

Victoria asupra timpului este căutată cu orice preţ şi adesea în alte moduri. Pierderea în substanţa anonimă, pierdere care nu are nimic eroic este înţeleasă ca existenţă latentă în ordinea imanentului, ca stare potenţială de reîntrupare în sevele vegetale şi, în ultimă instanţă, ca reîntrupare în urmaşi :

Ard vitele, sub aburi, sosite de la muncă
cu iarba-n pîntec. Mama aşteaptă-mpărtăşanii
de lapte, prin strămoşii ce se rentorc în prunci.

Leuconoe, iată cît de fecunzi trec anii.

(*Sic transit*)

Existare în sfera transcendentului sau submergență ca liant al etapelor devenirii și ca o constantă a lor — încercările subsumate acestor eforturi sînt simțite și ca o consecință a unei hipertrofieri romantice a eului, așa cum ea apare în frumoasa poemă *Euritmie*, construită pe o cadență gravă care amintește de eminesciana *Odă* în metru antic :

E-nlăuntrul meu înzestrat cu luxuri
selenar de clar și chenar mișcării
Luminez grădini și agit în fluxuri
apele mării

M-am mutat mai sus. Și, mirat, Selene-și
pune zborul meu încrustat cununii
Aș putea s-ating cu un deget leneș,
cearcănul lunii.

În cîteva rînduri poetul face profesiune de credință parnasiană, ceea ce nu surprinde la un spirit clasic. Parnasianismul apare ca un neoclasicism, cel puțin în ceea ce privește rigoarea formală și principiul creației lucide.

Al. Andrițoiu practică o poezie a cizelării artizanale, a formei echilibrate, cu ritm și rimă și deseori tinzînd către forma fixă (*Două sonete de primăvară*, *Sonet*, *Euritmie*, *Arta poetică* — construită, nu întîmplător, pe o schemă de rondel). Căutătorul de rime rare realizează adevărate performanțe : „care-ncearcă-n/cearcăn, din nadir-ne/Smirne, sacrificiu-mi/ Ad suplicium, ca la sud e/se-aude, hoț a/Spinoza, Selene-și/leneș, trezi-s/ anamnezis".

Crezul parnasian este exprimat limpede în *Stanțe*:

Eu, diamantele, precum Spinoza,
le șlefuiesc și le împărătesc.

E-o patimă pierdută cu migală,
o meserie ca de cărturar
Cu-o tăietură fină și egală
carbonul alb și dur surprinde har.

Posedînd gustul orfevrăriei și al decorurilor exotice, poetul, asemeni lui Macedonski cel din *Ospățul lui Pentaur*, creează spații aglomerate mirific :

Aromele asire din trup și vas inundă,
Rășinele aprinse-n argintării orbesc
iar sclavele cu luna în coapsa-le rotundă
aduc pe mîini vînatul la prînzul nelumesc.

(*Moartea lui Cressus*)

sau risipește cu generozitate tot ceea ce constituie fabulosul decor al basmelor orientale :

Sosirăți la bazarul deschis domniei mele
și vă voi vinde șaluri în brațul delirant —
covoare de Persida, cașmiruri, mahmudele
și Africa-nălbită în colți de elefant.

(*Sens*)

Orientul arab, „Sublima Poartă", „Cornul de aur", în fața căruia „răsăriteanul suflet" al poetului își molcomește „poftele de serai", imaginarea unei genealogii levantine sau nomade, poza cîntărețului medieval sub balcoanele burgului — sînt tot atîtea reședințe și ipostaze ale sufletului poetic atras de duhul regresiunilor în timp și al rătăcirilor în alte geografii. Coborîtor prin veacuri „în melancolice filosofii", spiritul poetului „împărățește" zonele plăcerilor rafinate pe care le trăiește cu lăcomia și reținerea înțeleptului, nu rareori admonestat de exigențele eului moral :

dar, cărturar, visez la fruct oprit,
și iarăși recitesc ce-am recitit.

(*Livrescă*)

Bucuria („la jouissance de vivre") pe care Gautier o înălța la treapta de suprem ideal poetic și existențial dă nota specifică hedonismului parnasian. Poezie a deliciilor podgorene, a bachanalelor și aventurilor erotice consumate în duh boem și balcanic (a se vedea poemul *Fie*: „Pe-aici mi-am pierdut tinerețea și bursa/Pentru-o văduvă veselă/Fie" etc.).

Însă, paralel, există o problematică gravă — și aici înregistrăm alte reușite ale poetului ; intuire și întrupare în verb a nimicitoarelor conflicte lăuntrice sau întruchipare a ipostazelor îndrăgostitului chinuit de întrebări mistuitoare :

Sub ce totem și lupte m-am născut,
încît să fiu tăiat precum un scut,
de săbii? Sînt întreg, o rană vie.

(*Ardere*)

Versuri venite parcă în prelungirea oximoronului petrarchist, alături de comparații de forță :

Sînt ca un orologiu ce visează
și-i stau arătătoarele pe loc
și ca o urnă albă, după foc.

(*Ardere*)

Sau :

Am să-ți rămîn ca iederea pe casă
sau ars, în focul lunii, ca pe rug.

Al. Andrițoiu este un poet cu disponibilități multiple. Structural el este însă un clasic și întreaga diversitate a tematicii operei sale se subsumează acestei structuri funciare.

GRIGORE H. GRANDEA către

TITU MAIORESCU

Ultima experienţă gazetărească a lui Gr. H. Grandea se consumă în redacţia ziarului „Războiul vechi", înfiinţat la 1 noiembrie 1888. Articolul de fond, intitulat *Spre ştiinţă*, nesemnat, dar cu siguranţă scris de Grandea, precizează că de 12 ani redactorul gazetei profesează idei şi tendinţe, pe care le va continua şi în „Războiul vechi". Şi acest ziar va fi independent, continuînd să combată răul, să laude binele, ori de unde ar veni ele. Publicaţia nu reprezintă un partid şi de aceea luptă pentru interesele generale, mai ales cele care preocupă pe industriaşi şi comercianţi, astfel că schimbarea titlului nu modifică linia politică susţinută în anii anteriori.

În redacţia „Războiului vechi", Grandea a lucrat pînă la începutul anului 1889, cînd răspunderea trece asupra unor giranţi, frecvent fiind un anume A. Cocăneanu.

Scriitorul a părăsit redacţia „Războiului vechi" din motive financiare, precum şi datorită faptului că a pierdut procesul privind dreptul de proprietate asupra ziarului „Resboiul...", început încă din vara anului 1879, împotriva foştilor săi asociaţi Weiss şi Thiel.

În aceste împrejurări, dezamăgit şi suprasaturat de chinuitoarele experienţe în jurnalistică, Gr. H. Grandea decide să părăsească activitatea de editare şi redactare de ziare, căutînd alt mod de viaţă, care să-i ofere liniştea şi condiţiile prielnice creaţiei literare.

Trecînd peste prejudecăţile mai vechi, Grigore H. Grandea se adresează neşovăitor lui Titu Maiorescu, pe atunci ministrul Instrucţiunii Publice şi Cultelor (1888—1889). Scrisoarea, nedatată, pare să fie scrisă la sfîrşitul anului 1888 :

Domnule Maiorescu,

Fi-va vre un blăstem pentru păcatele strămoşilor, care mă urmăreşte aşa ca să nu mai pot scăpa de gazetărie? De vro paisprezece ani aceeaşi ocupaţie zilnică m-a năbuşit!

N-aţi voi Domnia Voastră să mă scăpaţi de urgia blăstemului, — căci blăstem a fi, — dîndu-mi prilejul să-mi recoresc sufletul şi să-mi limpezesc mintea, pentru a mă întoarce la ocupaţiile literare?

Ah! ce rău mi-ai făcut la Academie![1] Nu că mi-ai osîndit păcatele tinereţei, căci şi eu ştiu cît sunt de mari naintea lui Apolon şi celor noă

[1] În 1885, Gr. H. Grandea prezintă Academiei Române, pentru premiere, volumele : *Miosolul*, poezii, ediţia a IV-a ; *Nostalgia*, poezii inedite şi ediţia a VIII-a a romanului *Fulga sau ideal şi real*. Raportul despre aceste volume l-a redactat şi citit în faţa comisiei de pre-

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 105—113, Bucureşti, 1975

leliţe muze; dar că m-ai păgubit de cele patru mii de lei! Patru mii şi cu trei mii, cari le aveam, erau tocmai suma care-mi trebuia să mă duc în Belgia pentru a-mi trece ultimul examen de doctorat în litere şi apoi în josul Franciei pentru a mă ocupa cîtva cu fonetica limbilor neolatine.

Un loc de revizor şcolar cam spre Olt şi sub munţi sau locul de bibliotecar în Bucureşti, m-ar face aşa de fericit şi v-aş fi aşa de recunoscător! Cu ce plăcere aş repeta versurile lui Virgil:

Hic illum vidi juvenem, Melibaer quotannis
Bis senos cui nostra dies altaria fumant,
Hic mihi responsum primus dedit ille petenti:
„Pascite, ut ante, boves pueri; submittite tauros".

Am mai mîncat şi din bugetul învăţămîntului public ca profesor de fisiologia comparată la şcoala de medicină, de literatură la şcoala macedoromână, de limba franceză la liceul din Craiova şi ca revizor şcolar prin concurs.

Am nişte bani de scos, pentru cari am proces. Scoţîndu-i, voi pleca în străinătate; dar pînă atunci aş vrea să scap de gazetărie, ca să-mi pregătesc examenul.

Zău, nu ştiu cum să rog pe Quintilian[2] spre a interveni pentru mine pe lîngă D-nul ministru al învăţămîntului!

Cu adînc respect,
/ss/ Gr. H. Grandea

(Orig.)
(Biblioteca Academiei R.S.R. mss. rom. S 2(5)/XIV/.

Dar procesul cu tipografii îmbogăţiţi Thiel şi Weiss, de la care spera să obţină „nişte bani" drept despăgubire, îl pierde şi, în mod neaşteptat, este condamnat de instanţă la mari despăgubiri băneşti. Sentinţa l-a descumpănit într-atîta încît fu lovit de congestie cerebrală. Restabilindu-se, ministerul îl numeşte, la 1 februarie 1889, profesor suplinitor de limba franceză la gimnaziul din Bacău. Aici se căsătoreşte, pentru a treia oară, cu Fotinia Bâcu, instalîndu-se în casa acesteia din Cartierul Cornişa, fosta stradă Gr. H. Grandea, astăzi Petru Rareş. Situaţia de profesor suplinitor era însă nesigură. De aceea solicită Ministerului Instrucţiunii Publice să fie numit provizoriu la catedra de franceză a gimnaziului din Bacău şi, în acest sens, apelează şi la bunăvoinţa lui Iacob

---

miere Titu Maiorescu. Neîndurător şi ironic, T. Maiorescu respinge din concurs volumul *Miosotul* cu argumentele lui Grandea, care zicea în scrisoarea trimisă Academiei că poeziile acestea au fost scrise „în copilărie", între 15 şi 20 ani. Din volumul *Nostalgia* citează versurile cele mai slabe şi apoi reproduce cîteva fragmente nerealizate din romanul *Fulga*. La sfîrşit, raportorul conchide: „Aceste exemple pot întemeia părerea subscrisului că operele d-lui Grandea nu sunt din cele ce s-ar cuveni să fie premiate de Academia Română" (vezi T. Maiorescu, *Raport asupra scrierilor lui Gr. H. Grandea*, în *Analele Academiei Române*, seria II, tom. VIII, 2885—1886, secţia literară, p. 214—219).

[2] Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus), circa 35—96 e.n., celebru retor şi pedagog roman. A fost profesor de retorică şi avocat şi s-a ocupat de educaţia nepoţilor împăratului Vespasian. Este autorul operei *De institutione oratorie*, în 12 cărţi.

Grandea, ca-ntotdeauna, amator de butade, roagă pe retorul şi pedagogul Maiorescu („pe Quintilian") „să intervină" pe lîngă ministrul instrucţiunii, post oficial, încorsetat de legi, puţin receptiv la necazurile şi doleanţele oamenilor.

Negruzzi ca să-l recomande membrilor Consiliului Superior al Instrucţiunii [3]. La intervenţia lui I. Negruzzi, Consiliul Superior a propus numirea ca profesor cu titlu provizoriu, însă ordinul n-a apărut, datorită opoziţiei unor duşmani ai scriitorului. Atunci Grandea apelează din nou la bunăvoinţa lui Titu Maiorescu, cu toate că acesta nu mai deţinea portofoliul Instrucţiunii Publice :

Domnule Maiorescu,

Ştiu că aveţi atîtea ocupaţii serioase. Iertaţi-mă dacă vă inoportunez cu nevoia mea. Sînt din aceia pe cari legea din 1879 i-a surprins neocupînd catedrele la cari aveau drepturi cîştigate prin concurs. Sînt singurul însă care am rămas pînă acum nedreptăţit. Toţi cei alţi, deşi nu aveau nici concursurile izbutite, nici anii de proponimente, nici studiile mele, mai abili însă, au putut să-şi obţină numirea provizorie. Eu m-am izbit ca d-o stîncă de d-nul Dim. Sturza care, din nefericirea mea, a fost prea mult timp influent în cabinetul d-lui I. C. Brătianu şi n-a voit să mă ierte că l-am botezat „Roade ruble" [4].

În martie acum, am cerut Onor. Minister a mă numi provizoriu la catedra de limba franceză ce suplinesc la gimnaziul din Bacău, depuind actele de proponimentele şi studiile mele.

Consiliul superior a avut în vedere acestea, apoi că am ocupat catedre în învăţămîntul secundar şi special prin concurs, că nu sînt eu vinovat dacă legea din 1879 m-a surprins fără catedră, că acum sînt prea în vîrstă pentru a fi trimis să-mi iau gradul academic, şi a opinat pentru numirea mea provizorie.

Acum vă rog şi pe Domnia voastră să mă susţineţi, îndemnînd pe d-nul Rosetti a aproba numirea mea. După ce s-au numit atîţia, mult mai şubrezi decît mine, ar fi crud ca tocmai cu cel din urmă să se pretindă că se face bortă în cer ! Mi-e greu s-o mai duc numai cu 215 lei lunar.

Vă rog ajutaţi-mă să scap din această strîmtoare şi binele nu va fi aruncat în gîrlă. Al Domniei Voastre cu profund respect :

Bacău, 21 mai, 1890 /ss/ Gr. H. Grandea

(Orig.)

(Biblioteca Academiei R.S.R., mss. rom. S. 2 (I)/XIV).

---

[3] Este vorba de scrisoarea lui Gr. H. Grandea din 18 februarie 1890 trimisă lui Iacob Negruzzi, publicată de I. E. Torouţiu în *Studii şi documente literare*, vol. II, Bucureşti, 1932, p. 355—356.

[4] Dimitrie A. Sturza (1833—1914), cunoscut istoric şi om politic liberal, în 1892 ajunge şef al acestui partid burghez, iar din anul 1895 va ocupa, în mai multe rînduri, funcţia de prim-ministru. A avut o mare influenţă în conducerea partidului liberal. A fost membru şi preşedinte al Academiei Române, iniţiind numeroase lucrări istorice, între care şi colecţia *Acte şi documente relative la istoria renaşterii României*. În anul 1878—1879, fiind ministru în guvernul Brătianu, este învinovăţit de corupţie în legătură cu reprezentanţi ai autorităţilor ţariste. Gr. H. Grandea declanşează o campanie de presă împotriva lui D. Sturza, în paginile ziarului „Resboiul", denominîndu-l iremediabil „Roade ruble", poreclă reluată de presa vremii.

Şi această intervenţie a rămas fără rezultat, Grandea fiind constrîns să se adreseze din nou lui Iacob Negruzzi [5], deoarece ministerul anunţa scoaterea postului la concurs, în toamna anului 1890. Pînă la urmă apare, în urma insistenţelor lui Titu Maiorescu şi Iacob Negruzzi, hotărîrea de a se amîna concursul respectiv, iar Grandea urmînd să funcţioneze ca suplinitor la gimnaziul din Bacău, pînă se va obţine licenţa în litere şi filozofie. Menţinerea condiţionată la catedră îl determină să se pregătească, în sfîrşit, pentru examenul de licenţă. Astfel, în toamna anului 1894, trimite o cerere decanatului Facultăţii de litere şi filozofie a Universităţii din Bucureşti :

1894, Noemvrie 17, no. 192

Domnule Decan,

Subsemnatul, vechi elev al acestei facultăţi de la înfiinţarea ei [6] şi absolvent al Facultăţei de litere şi filosofie din Liège, respectuos vă rog ca, pentru obţinerea diplomei de licenţă în istorie şi filosofie, să mă primiţi a fi examinat la istoria şi literatura Românilor, la filosofia lui Hegel (în special Estetica lui) şi a susţine tesa *Atomismul vechiu în faţa ştiinţei moderne.*

Binevoiţi, Domnule Decan, a primi încredinţarea înaltei mele stime şi consideraţii.

/ss/ Gr. H. Grandea

16 Noemvrie 1894.

Domniei Sale Domnului Decan al Facultăţei de litere şi filosofie din Bucureşti [7].

(Orig.)

(Arhiva Facultăţii de filologie, Bucureşti, Dosar 60/1894, f. 194).

În acelaşi timp solicită şi sprijinul lui Titu Maiorescu :

8 octomvrie, 1894

---

[5] Dîndu-şi seama de primejdia ce-l ameninţă prin scoaterea postului la concurs, Grandea adresează, în 24 septembrie 1890, o nouă scrisoare lui I. Negruzzi, publicată de I. E. Torouţiu în *Studii şi documente literare*, vol. III, Bucureşti, 1932, p. 356.

[6] Între primii 22 studenţi înscrişi la Facultatea de litere şi filozofie a Universităţii din Bucureşti, înfiinţată prin Decretul nr. 765 din 4/16 iulie 1864, publicat în *Monitorul Oficial*, nr. 149 din 7/19 iulie 1864, sub semnăturile lui Al. I. Cuza şi D. Bolintineanu, figurează şi Grigorie H. Grandea, nebursier. Primul decan al facultăţii, în 1864/65, a fost Aug. Treb. Laurian, iar ca profesori erau A. Florian (istorie universală); I. Zalomit (istoria filozofiei); Epaminonda Francudi (literatura elină); V. Alecsandrescu (Istoria românilor); Ulisse Marsilliac (literatura franceză); A. Treb. Laurian (literatura latină). Grandea a frecventat neregulat cursurile, deoarece era redactor al ziarului „Dîmboviţa". Pe de altă parte, decanatul nu i-a aprobat înscrierea la examene, pe motiv că nu terminase încă liceul. El susţine primăvara examenele de absolvire, la secţia clasică a liceului Sf. Sava, iar în toamna anului 1865 părăseşte facultatea din Bucureşti, plecînd la studii în Liège. (Despre primii studenţi ai Facultăţii de litere şi filozofie din Bucureşti, vezi Marin Popescu-Spineni, *Contribuţiuni la istoria învăţămîntului superior. Facultatea de filozofie şi litere din Bucureşti de la început pînă în prezent*, Cultura Naţională, Bucureşti, 1928, p. 221—224).

[7] Epaminonda Francudi a fost profesor de elină la Liceul Sf. Sava, unde l-a avut pe Gr. H. Grandea elev eminent. La 14 noiembrie 1864, Ep. Francudi este numit profesor de limba şi literatura elină la noua Facultate de filozofie şi litere a Universităţii din Bucureşti. Deţinînd funcţia de decan, Ep. Francudi l-a sprijinit pe fostul său elev să-şi susţină, în sfîrşit, examenul de licenţă.

Domnule Maiorescu,

Vă rog din suflet să-mi faceţi un mare bine. Am înaintat decanatului o cerere pentru a fi admis să trec ultimele probe pentru obţinerea licenţei în ştiinţele istorice şi filosofice, ca vechi elev al acestei facultăţi şi absolvent al facultăţei din Liège. Sînt singurul a cărui poziţie în corpul didactic nu este încă regulată, deşi am un serviciu de peste douăzeci ani, iar vîrsta de peste 50 anişori!

Am făcut o asemenea cerere facultăţei din Iaşi; dar modul cum mi-a admis cererea, este foarte ostenitor pentru mine, căci m-ar ţine un an poate pe drumul Iaşului. Mă simt încă în puteri, dar nu voiesc să abuzez de ele.

Luînd cunoştinţă de cererea mea şi actele ce o însoţesc, vă rog, Domnule Maiorescu, a o sprijini. Probele la cari sînt gata a mă supune cred că sunt suficiente pentru a învedera că am lucrat mereu pentru instruirea mea. Cu această ocazie, Domnule Maiorescu, vă rog a crede recunoştinţa şi devotamentul meu,

(Orig.) /ss/ Gr. H. Grandea

(Biblioteca Academiei R.S.R., mss. rom. S. 2 (2)/XIV).

În şedinţa din 30 aprilie 1895, Consiliul profesoral al Facultăţii de litere şi filozofie a Universităţii din Bucureşti hotărăşte:

„II. Cererea d-lui Gr. H. Grandea: d-sa înaintînd testimoniul de absolvirea studiilor liceale de la Sfînta Sava din Bucureşti, anul 1865, Noemvrie 15, No. 333 şi actele relative la studiile ce a făcut în străinătate (care se află anexate pe lîngă petiţiunea sa către Decanat, înregistrată la Nr. 84) [8], cere să fie admis într-un mod excepţional la examenele generale — pentru obţinerea gradului de licenţă.

---

[8] Reproducem petiţia lui Grandea, pentru că furnizează noi date despre anii petrecuţi la Liège:

1895, aprilie 28, nr. 84

Domnule Decan,

Sînt un vechi elev al acestei facultăţi, de la înfiinţarea ei, şi absolvent al facultăţii din Liège (Belgia). Eram în instanţa a trece acolo ultimul examen de doctor, cum se constată din alăturatele acte, cînd am căzut bolnav, atins de epidemia care bîntuia Europa în acel an. Cînd m-am sculat, facultatea se închisese, şi eu fiind foarte slab, m-am întors în ţară, cu intenţia d-a reveni în toamnă, ceea ce n-am putut face din cauza împrejurărilor contrarii.

Dorind a-mi regula poziţia în corpul didactic, unde am peste douăzeci ani de serviciu, vă rog, Domnule Decan, ca, considerîndu-mi examenele speciale trecute la facultatea belgiană, să mă admiteţi pentru obţinerea licenţei în ştiinţele istorice şi filozofice a fi examinat asupra istoriei Românilor, şi literaturei lor, asupra filozofiei lui Hegel (în special *Estetica* lui), şi a susţine teza pentru care mi-aş alege: „Atomismul vechi în faţa ştiinţei moderne", cum şi poziţii din materiile de cari n-aş fi examinat.

Binevoiţi, Domnule Decan, a primi încredinţarea înaltei mele stime şi consideraţii.

(ss) Gr. H. Grandea
profesor la gimnaziul din Bacău

Alăturate patru acte

Domniei Sale
Domnului Decan al
Facultăţii de Litere din Bucureşti

(Orig.)
(Arhivele Facultăţii de litere şi filozofie Bucureşti, dosar 65/1895, p. 63).

Consiliul, luînd în considerațiune cariera didactică îndelungată a d-lui Grandea, a hotărît: d-nul Grandea să fie admis la examenele generale de licență în condițiunea următoare: 1. să beneficieze de regulamentul actual al Facultății, alegîndu-și ca specialitate una din secțiunile, în care se împarte facultatea noastră și un subiect din studiile speciale pentru obținerea licenței secțiunii ce voiește, cu consimțămîntul profesorului respectiv (art. 15 din regulament); 2. să fie scutit de examenele anuale ale secțiunei respective; 3. să treacă împreună cu susținerea tezei examenele generale de materiile secțiunii în cestiune, prevăzute la articolele 21,22 și 23 din regulament.

/ss/ Ep. Francudi, Ion Crăciunescu, Ion Bogdan, C. Demetrescu-Iași, G. L. Frollo, T. Maiorescu, Al. Odobescu și N. Quintescu"

(Orig.)

(Arhivele Facultății de litere și filozofie, București, dosar 67/1895, f. 53).

Candidatul Grandea depune la decanat cererea:

1895 iunie 19, Nr. 142

Domnule Decan,

Respectuos supun la cunoștința D-voastră că, pentru obținerea gradului de licențiat în litere și filozofie, mi-aleg secția filozofică, rămînînd să mă presint la octomvrie viitor pentru teză și examenul general.

Cu aprobarea D-lui profesor T. Maiorescu, mi-am ales de teză *Atomismul vechi față cu știința modernă*; iar ca autor de interpretat, cu aprobarea D-Voastră, pe Aristotel (Poetica).

Binevoiți, Domnule Decan, a primi încredințarea distinsei mele considerații și stime.

//ss/ Gr. H. Grandea

D-sale D-lui Decan al Facultății de litere și filosofie din București

(Orig.)

(Arhivele Facultății de litere și filozofie București, dosar 65/1895, f. 116).

La 6 noiembrie 1895, Grandea prezintă manuscrisul tezei sale de licență, pe care decanul Ep. Francudi îl trimite, spre cercetare, celor doi profesori referenți: Titu Maiorescu și C. Demetrescu-Iași.

Mentorul „Junimii" și Demetrescu-Iași aprobă textul tezei de licență, transmițîndu-l candidatului, cu unele observații neînsemnate, pentru redactarea definitivă.

Grigore H. Grandea expediază o nouă scrisoare, conducătorului său științific:

Domnule Maiorescu,

Nu am avut fericirea d-a Vă afla la București în cele două vacanții ale Crăciunului și Paștelui, așa că, neputînd din viu grai, barim în scris Vă mulțumesc din toată inima de bunătatea ce ați avut d-a aproba lucrarea mea asupra atomismului. Fiind făcută în pripă și cu izvoare sărace, știu că numai bunătății D-Voastre datoresc această favoare. De atunci m-am tot ocupat de corigerea și dezvoltarea acestei lucrări.

Istoria filosofiei atomistice de profesorul L. Mabilleau [9], încoronată de academia ştiinţelor politice şi morale din Paris şi tipărită de guvernul francez către finele anului trecut, deşi nu este în sensul scopului meu, acela d-a schiţa o sinteză a atomismului în generalitatea lui, mi-a arătat noi izvoare.

Aş fi dorit să mă prezint în ianuarie pentru examenul general de licenţă; memoria însă ne mai fiindu-mi credincioasă, a trebuit să amîn, şi cum nu voiesc să abuzez de timpul D-Voastre, sper să mă pot prezenta în iunie. Din nefericire nu am numai această preocupare. Sunt trei ani aproape de cînd soţia-mi este bolnavă d-o pleuresie nevindecabilă, ceea ce face să n-am liniştea cerută pentru asemenea lucrări.

Dacă voi obţine acest grad, voi şti că nu-l datoresc de cît ocrotirei D-Voastre, căci în vîrsta mea, cînd facultăţile sunt în declinul lor, ceea ce fac este o faptă temerară. Odată scăpat aş fi în culmea dorinţelor să mai trăiesc cîţiva ani în linişte pentru a-mi regula bagajul literar.

Rugîndu-vă, Domnule Maiorescu, a crede în stima şi recunoştinţa mea, rămîn al Domiei Voastre devotat

/ss/ Gr. H. Grandea

4 aprilie, 1896
Bacău
(Orig.)
(Biblioteca Academiei R.S.R., mss. rom. S. 2 (3)/XIV).

Examenul de licenţă, Grandea nu l-a putut susţine nici în toamna anului 1896, deoarece textul revăzut al tezei l-a predat referenţilor abia la sfîrşitul anului. La începutul anului 1897. T. Maiorescu şi C. Demetrescu-Iaşi au acceptat teza, înaintînd în acest sens un referat decanatului. În 29 martie 1897, scriitorul solicita, printr-o cerere, decanului Ep. Francudi să aprobe fixarea examenului general de licenţă „în săptămîna întei după vacanţa Paştilor, sau, dacă nu se poate, în cea dintîi din luna iunie" [10].

În acelaşi timp, adresează lui Titu Maiorescu, acum rector al Universităţii, următoarea scrisoare, nedatată, dar cu siguranţă de la sfîrşitul lui martie 1897:

---

[9] Léopold Mabilleau (1853—1941) devine doctor în litere în anul 1881 şi i se încredinţează catedra de filozofie de la Facultatea de litere din Toulouse, apoi la cea de la Universitatea din Paris şi la şcolile normale şi Muzeul pedagogic parizian. În 1850 trece ca profesor la Facultatea de litere din Caen. În 1897 devine directorul Muzeului social şi este chemat să suplinească pe Charles Levêque pentru cursurile de filozofie veche de la Collège de France. A scris numeroase studii şi lucrări istorice, filozofice, de economie şi sociologie: *Etude historique sur la philosophie de la Renaissance en Italie* (Cesare-Cremonini); *Victor Hugo*; *Histoire de la philosophie atomistique*, Paris, 1895, consultată de Gr. H. Grandea, pentru teza sa de licenţă.

[10] Cererea adresată decanului subliniază că titlul lucrării va fi *Atomismul* şi solicită ca examenul general să-l susţină la secţia filozofică. Din autorii elini cere să fie examinat din *Poetica* lui Aristotel şi din filozofia modernă ar dori să răspundă, în special, despre *Estetica* lui Hegel. Decanul Ep. Francudi notează pe cerere că examenele se fixează pentru „ziua 1/13 iunie", 1897.

Domnule Rector,

Omul, ca şi cele-alte animale, este foarte obraznic.

Nu ai decît o dată să-i faci bine, şi nu mai scapi de el. Tot aşa paţi şi D-ta cu mine : ca ministru m-ai numit profesor la Bacău, ca rector m-ai susţinut să fiu admis la examenul general de licenţă, ca profesor mi-ai aprobat lucrarea asupra Atomismului [11]; iar acum ca prezident al Juriului examinator, cutez din nou a Vă ruga, dacă se poate, să faceţi a se aproba şi petiţia ce am dat azi secretarului pentru D-nul Decan, ca să fiu primit să mă prezint la examen în înteia săptămînă după vacanţa Paştilor.

Aş dori să fiu examinat mai curînd, ca, dacă aş avea fericirea să obţin gradul, să mă pot prezenta la unul din concursurile ce sunt publicate pentru iunie. Devotat şi recunoscător

/ss/ Gr. H. Grandea

(Orig.)

(Biblioteca Academiei R.S.R., mss. rom. S. 2 (4)/XIV).

---

[11] Despre lucrarea de licenţă intitulată *Atomismul*, vorbeşte prima dată Al. I. Şonţu, în micromonografia : *Grigore H. Grandea*, conferinţă ţinută la Ateneul Român din Bucureşti, Tipogr. Miulescu, 1902. Informaţia este preluată de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (p. 318), cît şi în studiul monografic, reprodus în culegerea *Studii şi cercetări de istorie literară*, apărută în 1966 sub îngrijirea lui Al. Piru. Textul propriu-zis nu a fost cunoscut şi nu existau referinţe despre conţinutul său. În luna septembrie 1968, la Bacău, profesoara de chimie, pensionară, Paraschiv Cornelia, fiica Corneliei Bâcu, sora mai mică a Fotiniei Grandea, a binevoit să ne pună la dispoziţie textul original.

Manuscrisul cuprinde 101 foi mari dictando, numerotate de autor de la 1 la 101, legate cu pereţi cartonaţi, negru-verde. Foile sînt caligrafiate de Grandea pe ambele feţe cu cerneală neagră. După foaia cu titlul lucrării, pagina 1 se deschide cu o scurtă *Precuvîntare*, datată 1895, august, Agapia. Cele 100 foi, deci 200 pagini de manuscris, conţin 21 capitole şi anume : Partea întîia : I. *Geniul grec*; II. *Filosofia ioniană*; III. *Anaxagora*; IV. *Leucip şi Democrit*; V. *Epicur*; VI. *Lucreţiu*; VII. *Atomismul oriental*; VIII. *Evul mediu*; IX. *Filosofia modernă*; X. *Filosofia modernă* (urmare); Partea a doua : XI. *Ştiinţa secolului al XIX-lea*; XII. *Biologia atomelor*; XIII. *Fiinţele organice şi evoluţia lor*; XIV. *Omul*; XV. *Dinamica atomelor*; XVI. *Atomismul electric*; XVII. *Voinţa*; XVIII. *Voinţa şi corpii bruţi*; XIX. *Voinţa şi vegetaţia*; XX. *Voinţa şi regnul zoologic*; XXI. *Perelectrogenicii. Formarea norilor. Transvederea. Fantasmele. Zborul omului. Preasimţimîntul. Rugăciunile. Farmecile. Viaţa şi moartea.* Lucrarea se încheie cu o *Concluzie*. În *Precuvîntare*, poetul declară că din tinereţe s-a familiarizat cu ştiinţele naturii, formîndu-şi ,,convingeri pozitive" şi neîmpăcîndu-se ,,cu idealismul, spiritualismul şi chiar eclectismul filozofic". În mintea sa s-a cristalizat o convingere filozofică deosebită, optînd pentru ,,deprinderea empirică". După Grandea, ,,calea adevăratei metafizici", adică a filozofiei autentice, este oferită de studiul atomismului. Destinul filozofiei moderne depinde de măsura în care această disciplină fundamentală se va dezvolta şi-şi va deschide orizonturi noi de investigaţie ,,mînă în mînă cu ştiinţele fizice şi naturale".

Textul tratează numeroase probleme de filozofie, fizică, biologie, psihologie, hipnotism, messmerism, de istorie a filozofiei şi ştiinţelor etc., sînt citaţi numeroşi autori cu operele lor fundamentale în limbile clasice (elină, latină), moderne (franceză, germană, engleză şi italiană), precum şi unii autori români cum sînt Titu Maiorescu, Vasile Conta etc.

(Un comentariu al tezei de licenţă a lui Grandea, comunicarea noastră în manuscris : *Gr. H. Grandea : Atomismul*, ţinută la sesiunea ştiinţifică a Universităţii din Craiova, 1970).

Examenele fixate pentru iunie nu s-au ţinut. Al. I. Şontu sugerează că noua amînare s-ar fi datorat faptului că i s-a cerut lui Grandea să susţină oral şi alte examene decît cele de istoria filozofiei şi estetică (*Poetica* lui Aristotel şi *Estetica* lui Hegel — după cum precizează candidatul în cererile adresate decanatului). Informaţia este plauzibilă, dar nu există nici o atestare oficială. Mai verosimilă pare să fie presupunerea, după care amînarea s-a făcut, în nădejdea candidatului de a folosi vacanţa de vară, pentru completarea pregătirii în vederea examenului oral, mai ales că, decanul Epaminonda Francudi, unul din membrii comisiei, moare pe neaşteptate la începutul lunii iunie 1897.

Strădania şi nădejdile lui Grandea de a obţine licenţa în litere şi filozofie se spulberă definitiv, în urma atacului de paralizie, care-l loveşte neiertător la Agapia în iulie 1897.

Pavel Ţugui

UN ECOU ÎNTÎRZIAT AL PAȘOPTISMULUI: ROMANELE LUI GR. H. GRANDEA

Cînd citești *Istoria literaturii române*, a lui G. Călinescu, apărută în 1941, rămîi uimit că patru pagini mari ale acestei cărți monumentale, deloc îndulgentă cu cei asupra cărora autorul și-a abătut atenția, îi sînt închinate lui Grigore H. Grandea, poet și prozator cu prodigioasă activitate publicistică, născută la Țîndărei în 1843 și mort la Bacău în 1897. Călinescu îl numește „scriitor ilustru odată", și dacă poeziile le găsește „fîlfîitoare ca niște drapele, corecte, însă macre, fără imagini, și totodată banale în idei", în schimb socotește că „Grandea e notabil prin romanele sale, care au avut o mare răspîndire" și le atribuie o „valoare relativă" ce „rezidă în invenție, factor de obicei absent la naratorul român". Volumul al II-lea din *Istoria literaturii române*, redactată de un colectiv condus de Al. Dima și publicată în 1968 de Editura Academiei Republicii Socialiste România, dedică la rîndul ei, prin pana Elenei Piru, cîteva pagini substanțiale acestei figuri prin excelență pitorești, din cîmpul literelor române. De astă dată poetul e considerat un simplu „versificator", apreciat însă în continuare ca părînd „a fi fost mai înzestrat pentru roman".

Romanele lui Grandea sînt astăzi ilizibile, în privința aceasta toată lumea este de acord, și totuși, dacă dai la o parte colbul de pe filele producției sale de povestitor (asta este el mai curînd), descoperi în parfumul lor de epocă, în subiectul care le alimentează, un punct de atracție nu pe de-a-ntregul neglijabil. Căci prozatorul Grandea manifestă de fiecare dată o calitate care ne trezește și azi curiozitatea: el este reflexul caracteristic al epocii sale, cu frămîntările, cu problemele, cu iluziile și decepțiile (mai ales decepțiile!) ei. El se face ecoul revendicărilor sociale, judecătorul dreptății și nedreptății, exponentul unui ideal. Nu întotdeauna idealul acesta se conturează îndeajuns de clar în obiectivele sale politice și sociale, nu întotdeauna Grandea știe cu adevărat să deosebească între racilele vremii și cauzele descumpănirilor pe care i le atribuie; există la el mai mult onestitate și bunăvoință, mai mult ideal patriotic și umanitar, decît luciditate și clarviziune. El rămîne totuși un militant cu condeiul, ale cărui scrieri, așa naive cum sînt, și fără a le socoti propriu-zis realiste, oferă un tablou social sugestiv, iar narațiile sale sînt uneori pătrunse de viață. Tocmai conștiința civică, prezentă ca un fir călăuzitor neîntrerupt de-a lungul întregii intrigi, le face să-și păstreze în parte interesul. Succesul lui Grandea în epocă constituie un fenomen. Negreșit, aici a contribuit neabătuta prezență în actualitate a scriitorului și poetului, susținută de uluitoarea succesiune de reviste pe care le-a îndrumat și condus, dar

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 114–120, București, 1975

în bună parte și de modul de a-și concepe romanele, începînd cu alegerea subiectului și problemelor. S-ar putea de asemenea ca însăși faima sa de poet precoce să fi jucat un oarecare rol în a stîrni curiozitatea cu privire la proză. Motivul principal credem totuși că l-au trezit chiar romanele.

Unde se înscriu ele în fenomenul nostru literar din a doua jumătate a secolului al XIX-lea? Tocmai pentru că nu aparțin nici epocii de pionerat a romanului românesc și nu se înalță nici la valoarea literară a unui Nicolae Filimon, istoria înclină cu firească justificare să treacă repede peste ele. În afara aprecierilor lui G. Călinescu, aprecieri ce constituie mai degrabă o evocare fugitivă a elementelor pitorești din scrisul lui Grandea decît o aprofundare și situare analitică a prozei sale, deși criticul își exprimă verdictul, și în afara a ceea ce, pe baza în fond a acelorași aprecieri, spune Elena Piru în deja citatul volum II al *Istoriei literaturii române*, nu vom găsi vreun studiu tipărit care să se învrednicească cu considerarea acestor romane. Călcăm așadar pe un teren oarecum virgin. Întrucît este însă evident că ele aparțin unui timp și loc, și că în conținutul lor și-a găsit expresia o anumită realitate, situarea în fenomen se impune din chiar datele oferite prin aceste elemente. Simpla încadrare cronologică (Călinescu: *Proza și teatrul după 1859*, sau Elena Piru: *Literatura română între 1860 și 1867*,) operată în *Istoriile* literare amintite, se conformează unei convenții desigur greu, dacă nu chiar imposibil de evitat, dar care nu ne poate satisface în suficientă măsură, pentru că nu implică și o categorie de ordin conceptual. În plus, cu privire la Grandea, respectiv la romanele sale, ea nu acoperă măcar intervalul dintre datele limită, *Fulga* fiind apărut în 1872, *Misterele Românilor* în 1879, iar *Vlăsia sau ciocoii noi* în 1887.

Am vorbit mai sus despre existența, la temelia lor, a unei conștiințe civice și a unei atitudini cu caracter social. Coroborate cu particularitățile de construcție și stil ale prozei lui Grandea, ele ne duc la singura categorie care, pe planul literaturii naționale, credem că se demonstrează posibilă: *Ecoul întîrziat al pașoptismului*. Dar, vorbind despre pașoptism, gîndul ne poartă firesc și la noțiunea de *ideologie*. Ori, în ce o privește cu referire la 1848, trebuie să facem o precizare, cu atît mai mult cu cît romanele în cauză vin parcă anume să ilustreze adevărul pe care această precizare îl exprimă. În studiul introductiv ce precede antologia intitulată *Gîndirea românească în epoca pașoptistă*, de Paul Cornea și Mihai Zamfir, primul dintre autori afirmă: „În ansamblu, privit de la o distanță convenabilă (nici prea de departe, ca totul să se confunde într-o unică imagine difuză), nici prea de aproape (ca să dispară grupările și să vedem numai „cazuri"), pașoptismul ni se înfățișează mai mult ca un teren de întîlnire a diverse concepții și puncte de vedere, decît ca o structură intelectuală pe deplin omogenă. El nu reprezintă *o ideologie*, în sensul strict al cuvîntului, ci *o îmbinare de ideologii*, care n-a dobîndit organicitatea unui sistem. De fapt, ar fi mai indicat să spunem că n-a apucat să dobîndească un caracter sistematic, că n-a avut *timpul* să se elaboreze, că diverse împrejurări fortuite i-au interzis posibilitatea de a se închega și a-și făuri sinteza. Dar acest proces începuse și, în problemele cele mai arzătoare, cele care se refereau la soarta națiunii (deci Unirea, Independența, înlăturarea feudalismului, împroprietărirea țăranilor etc.), cîteva etape esențiale fuseseră străbătute" (subl. aparțin originalului — M.B.).

Acesta este sensul în care şi noi vorbim aici despre ecoul întîrziat al „ideologiei paşoptiste". Spunem „întîrziat", pentru că este clar că de aşezarea lui Grandea chiar în rînd cu scriitorii paşoptişti nu poate fi vorba, momentul afirmării sale fiind mult posterior. Dar idealul său estetic, concepţia sa despre roman, finalitatea patriotic-educativă pe care o rezervă acestuia, purced în linie dreaptă de la paşoptişti. Cînd citeşti, de pildă, ceea ce recomandă cu privire la roman Dimitrie Gusti, în *Ritorică română pentru tinerime*, apărută la Iaşi în 1852, constaţi imediat că Grandea şi-a elaborat scrierile în acord cu ideile acestui autor : „Romanul — spune Gusti — nu este, după cum s-ar putea crede, o supunere de-ntîmplări închipuite numai pentru ca să desfăteze", ci „un mijloc ţintitor la învăţătura spiritului şi la îndreptarea moravurilor. [...]. Întîmplările trebuie inventate, însă să fie adevăr-asemene, care să intereseze şi să lege de ele pe cititor. [...]. Romanţierul este dator de a prezenta totdeauna virtutea prin coloarele cele mai strălucite, să o facă de respectat şi de iubit chiar şi în nenorocirile cele mai apăsătoare ; iară viţiile să le zugrăvească prin tot aceea ce-i mai posomorît şi urîcios, insuflînd prin ele dizgust, dispreţ şi teroare. Tot romanţierul ce s-ndepărtează de acest princip nu e vrednic de a se numi om onest sau cetăţean bun"[1]. Precum se observă, pînă şi reprobabilul (căci simplicizant şi prin aceasta neconvingător) manicheism în zugrăvirea personajelor, înfăţişate ori cu toate calităţile, ori cu toate defectele, manicheism foarte frecvent la Grandea, deşi nu absolut, îşi găseşte justificarea şi promovarea ideologică în *Ritorica* amintită.

Prin chiar faptul că „ecoul" pe care îl invocăm este un ecou „întîrziat", romanele lui Grandea colorează „ideologia" paşoptistă (devenită aşadar în bună parte post-paşoptistă) cu un element suplimentar şi diferenţiator. Ele prefigurează, cînd nu chiar atestă de-a binelea, acel „decepţionism" care îi va da mai tîrziu prilejul lui C. Dobrogeanu Gherea să folosească termenul cu referire la o anumită categorie a literaturii româneşti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Foarte adesea Grandea manifestă o abia deghizată zeflemea cu nuanţă critică şi satirică, în înfăţişarea unuia sau altuia din episoadele evenimentelor istorice. El rămîne un spectator, pentru care evenimentul este încununat de o morală asemenea fabulei. Şi faptul că această atitudine o manifestă chiar faţă de evenimentele revoluţiei de la 1848, în timp ce nu încetează a se face partizanul şi propovăduitorul principalelor ei năzuinţe sociale, dă conţinut tocmai acelei teze în virtutea căreia ne-am hotărît să-l încadrăm într-o literatură de „ecou întîrziat al ideologiei paşoptiste", adică de ideologie considerată din perspectiva realităţilor postume revoluţiei, perspectivă care la Grandea îmbrăţişează peste trei decenii. Firește, o astfel de literatură nu poate decît să trădeze neliniște ; fiorul ei este prin excelenţă romantic. Vom avea deci de-a face cu romane preponderent lirice, în ciuda faptului că naraţiunea îmbracă adesea, în mod obiectiv, un caracter epic. Predominant se afirmă însă de cele mai multe ori sentimentul, nu acţiunea.

[1] Paul Cornea şi Mihail Zamfir, *Gîndirea românească în epoca paşoptistă* (capitolul „Dimitrie Gusti"), vol. II, Bucureşti, 1968, p. 71.

Patriotismul lui Grandea e neîndoielnic, ca şi simpatia lui faţă de ţărănime şi clasele desmoştenite, tonul scrierilor sale ştie să împrumute cînd înflăcărarea, spre a exalta pe cei ce luptă pentru binele poporului, cînd umorul zeflemitor, spre a blama pe demagogi sau pe cei ce-l asupresc. Dar, faţă de un Bolintineanu, şi la un interval de un sfert de veac de cînd revoluţia de la 1848 a fost înăbuşită, Grandea se dovedeşte un sceptic, viziunea lui asupra istoriei poartă pecetea deziluziilor pe care le-a trăit. Din acest punct de vedere, este foarte concludent cum îşi zugrăveşte el în *Vlăsia sau ciocoii noi* eroii, şi cum priveşte el întreaga acţiune revoluţionară. În paginile consacrate de Bolintineanu revoluţiei, accentul în prezentarea acesteia cade pe ideile şi faptele eroului pozitiv Vel. Pentru autorul *Doritorilor nebuni* revoluţia nu este un pretext de scoatere în evidenţă a laturii negative a evenimentelor şi celor care le-au ilustrat, cu toate că şi dînsul acordă o atenţie deosebită aspectelor legate de disensiune şi trădare.[2] În schimb, pentru Grandea, în paginile *Vlăsiei* evenimentele revoluţiei capătă înfăţişarea concretă mai mult prin agitaţia demagogică şi trădătoare a lui Baboi şi Sclipici, ei — şi în mult mai redusă măsură Marin Naţionalul, Căpitanul Hristescu, sau Gimpa — dau viaţă întîmplărilor evocate. Cît este de confuză viziunea despre revoluţie a lui Grandea reiese şi din faptul că ironia şi sarcasmul său vizează aproape în egală măsură pe Baboi şi Sclipici (aşa cum sînt ei prezentaţi cititorului în primele capitole ale cărţii) şi pe Marin Naţionalul şi Căpitanul Hristescu; decît că cei dintîi sînt puşi într-o lumină grav infamantă, în timp ce ultimii sînt mai mult sau mai puţin acoperiţi de ridicol, şi în orice caz explicaţi, din punctul de vedere al adeziunii lor revoluţionare, ca un produs, în principal, al hazardului (şi încă al hazardului comic!) sau al trăsăturilor lor temperamentale. Confuzia lui Grandea este fără îndoială sporită de teama pe care o manifestă faţă de eventualele implicaţii mai radicale ale revoluţiei. Iată în acest sens un pasaj caracteristic: «Ceata lui Baboi şi Sclipici, pe care acum începuse a o numi „partidul lor", se întrecea şi ea în a înfierbînta minţile. Ea însă nu-şi dezvolta zelul decît în mijlocul acelei adunături numită drojdiile societăţii; iar dorinţele ce deşteptau în capul acestora erau cu totul opuse moralei şi dreptului. [...] Uimitoare era atitudinea poliţiei, care ocrotea această propagandă. O minte pătrunzătoare ar fi înţeles că chiar ea le urzea, cu scopul de-a compromite revoluţia».

G. Călinescu identifică în Baboi pe C.A. Rosetti, iar în Sclipici pe I.C. Brătianu (prezentat caricatural), pornind, în ce-l priveşte pe primul,

---

[2] Este cunoscută influenţa lui Bolintineanu asupra lui Grandea — mai ales în *Fulga* — prin romanele *Emanoil* şi *Elena*. În schimb, nu ştim să se fi menţionat vreodată influenţa aceluiaşi — în *Vlăsia sau ciocoii noi* — prin romanul *Doritorii nebuni*. Aici influenţa constă nu în procedee, ci în subiect. Publicat mai întîi în 1864, în „Dîmboviţa", ca foileton, şi niciodată editat în volum, acest roman al lui Bolintineanu reapare doar printr-un fragment mai amplu, intitulat *Mînia cucoanei Elenca*, în nr. 1 din „Gazeta Pindului", scoasă de Grandea în 1868. Avem astfel indiciul cel mai sigur că autorul *Vlăsiei* cunoştea opera pe care Bolintineanu o făcuse să apară patru ani mai devreme fără semnătură. Grandea reia întocmai o parte din acţiunea şi elementele prezentate în *Doritorii nebuni*, fără însă ca subiectele să se suprapună total.

de la descrierea făcută personajului de Grandea : „ochii lui aprinși, scălămbările figurii, gesturile brusce, îi dădeau un aer care numai încredere nu putea să insufle". Este sigur că afirmația lui Călinescu se sprijină și pe un temei mai adînc decît cel al simplei descrieri fizice. Această convingere ne-o alimentează un pasaj, destul de amplu, dintr-o scrisoare, trimisă la 8 martie 1849, de către Nicolae Bălcescu, de la Paris, lui A.G. Golescu, la Constantinopol, pasaj din care aflăm : „Mă întrebi de opinia mea despre purtarea Brătienilor și a lui Russet, în toate împrejurările revoluției. [...] Iată opinia mea asupra lor. Ei sînt o *clică*, cum o numești și tu, tare strîns legată. Ei sînt ambițioși, intriganți peste măsură, indiferenți asupra mijloacelor și tare imprudenți. Acest din urmă cusur îi face a nu fi așa de primejdioși, căci planurile lor se pot lesne descoperi. [...] Russet ca și Brătianul au lipsă cu totul de *bon sens* politic ca și moral. Opiniile lor sînt însă cu totul împotrivite. Pentru Russet revoluția trebuia să fie tranzacție între rînduiala veche și cea nouă. El zicea că noi, făcînd revoluția, trebuie să lăsăm puterea în mîna boierilor și noi să ne tragem de-o parte. Brătianul, din contră, e un maniac furios care nu pricepe nici locul unde se află, nici poziția politică și morală a poporului și a țării noastre [...]. Brătianul cel mic este un bun revoluționar, dar *brouillon* peste măsură, scund la minte, îndrăzneț, și ar fi fost un bun băiat dacă n-avea nenorocirea să cază în mîinile lui Russet și a lui frate-su, cărora le slujește de instrument. [...] Sînt indiferenți pentru mijloace, de aceea în revoluție au făcut fel de fel de intrigi, numai ca să aibă ei puterea în mînă. [...] Tot ce au făcut ei este ca să esploateze revoluția în favorul lor, după cum și Eliad a căutat a o esploata în favorul lui. Sînt multe bănuieli că ar fi fost înțeleși cu Odobescu și consorți"[3].

În lumina fragmentelor de scrisoare de mai sus, identificarea operată de G. Călinescu devine o certitudine. În același timp însă găsim în ele o explicație a ideii pe care un personaj ca Grandea și-o putea face despre revoluția de la 1848. Desigur, Grandea n-a avut cunoștință de scrisoarea lui Bălcescu, dar probabil că opiniile acestuia, măcar unele dintre ele, privind rolul participanților la revoluție, și îndeosebi al unor figuri ca Eliade, Rosetti, cei doi Brătieni, Cîmpineanu, Tell, frații Golescu, erau știute. Nu este exclus ca din chiar unele conversații cu Bolintineanu, Grandea să fi aflat cîte ceva. Astfel s-a putut alimenta în oarecare măsură tezismul ilustrat de Grandea prin romanul său, ale cărui aluzii la realitatea istorică (dincolo de trimiterile directe) rămîn evidente. O dată mai mult avem motive să credem că succesul literaturii acestui scriitor cu totul minor își găsește justificarea în legătura strînsă cu evenimentul real și cu ideile de ordin social care preocupau pe contemporani.

Precum se știe, reflexul unor preocupări cu același conținut ca și cel prezentat mai sus apare și la Eminescu, în faimoasa lui *Scrisoare a III-a*, unde de asemenea este vizat C.A. Rosetti. Înclinăm chiar să credem că vehemența critică a marelui poet a constituit un factor de influențare în atitudinea adoptată de Grandea. Această ipoteză se leagă de răspunsul dat unei probleme pe care, cei dintîi, am supus-o unor con-

[3] N. Bălcescu, *Opere*, vol. IV, ed. critică de G. Zane, București, 1962, p. 137 și urm. De asemenea, Paul Cornea și Mihail Zamfir, *op. cit.*, vol. I, p. 341 și urm.

fruntări amănunțite : cînd a văzut cu adevărat romanul lui Grandea lumina tiparului ?

Atît G. Călinescu cît și Elena Piru menționează în bibliografia cercetărilor lor apariția pentru prima oară a romanului *Vlăsia* în 1876. Pretutindeni, ediția din 1887 este indicată ca urmînd la un interval de 11 ani celei din 1876. Decît că, la nici unul din istoricii literari români, în frunte cu cei doi arătați mai sus, nu se precizează vreodată *unde* a apărut ediția din 1876, în timp ce se precizează întotdeauna că ediția din 1887 a apărut la București, menționîndu-se uneori pînă și editura sau tipografia. La aceasta se adaugă faptul că presupusa ediție din 1876 nu este de găsit în nici una din bibliotecile publice importante ale capitalei țării, unde în schimb se află ediția din 1887. Precizăm de asemenea că pe volumul din 1887 nu este imprimată mențiunea „ediția a II-a" (sau oricare altă ediție), ceea ce nu se obișnuiește decît atunci cînd este vorba de ediția I. Grandea însuși nu omite să precizeze numărul ediției vreunei scrieri ale sale, atunci cînd aceasta cunoaște una sau mai multe reeditări. O constatare suplimentară, dar decisivă, vine să completeze cele afirmate pînă aici. În raportul către Academia Română, pe care Titu Maiorescu îl face în 1885, trebuind să se pronunțe cu privire la candidatura lui Grandea la unul din premiile Academiei, nu figurează în cuprinsul listei amănunțite de opere ale lui Grandea citate de raportor *Vlăsia sau ciocoii noi*. Or, citînd aceste opere, începînd cu cele de poezie și sfîrșind cu cele de proză, Maiorescu nu face altceva decît să înșire titlurile pe care însuși Grandea le-a menționat în memoriul de lucrări pe temeiul cărora a socotit că poate candida la un premiu al Academiei. *Vlăsia*, roman mult prea important în ansamblul operei lui Grandea, nu putea lipsi din memoriul acestuia decît dacă, în 1885, încă nu era apărut !

Toate datele invocate de noi duc la concluzia că data reală a primei ediții a *Vlăsiei* este 1887, iar nu 1876, cum indică toți cercetătorii și istoricii literari de pînă acum, și că deci *Vlăsia* este al treilea, iar nu al doilea roman al lui Grandea, așadar ultimul. În felul acesta, presupusa de către noi influență a *Scrisorii III* a lui Eminescu asupra acestei scrieri a lui Grandea devine posibilă și chiar probabilă, întrucît ediția „Maiorescu" a poeziilor marelui poet este anterioară, ea datînd, cum bine se știe, din 1883[4].

Cum se explică mențiunea ediției din 1876 ? Această dată figurează, într-adevăr, la sfîrșitul „Epilogului" cu care Grandea își încheie volumul publicat în 1887. Este probabil o greșeală de tipar, data reală trebuind să fi fost 1886, în loc de 1867. Această ipoteză ni se pare mai admisibilă decît aceea a semnării unei postfețe cu 11 ani înainte de apariția efectivă a romanului, în condiții care nu atestă niciodată existența vreunui manuscris redactat către 1876 și care, din motive necunoscute, putea să fi rămas nepublicat în sertarele autorului vreme de un deceniu și mai bine. Sîntem

[4] De fapt *Scrisoarea III* apăruse chiar cu doi ani mai devreme, în „Convorbiri literare" din 1 mai 1881.

deci obligaţi să tragem concluzia că G. Călinescu şi ceilalţi istorici sau cercetători literari au presupus că Grandea reproduce în volumul din 1887 textul care însoţise o probabilă (pentru ei) primă ediţie din 1876, probabilitate pe care însă nu şi-au mai cheltuit timpul s-o verifice, socotind că detaliul nu prezintă importanţă. Noi înşine nu am fi dat poate mai multă importanţă acestui amănunt dacă momentul apariţiei *Vlăsiei* nu ni s-ar fi părut a avea greutate sub raportul nu al unei simple cronologizări, ci al unei interpretări de ordin ideologic, fiind vorba, cum ne-am străduit să arătăm, de un „ecou *întîrziat*" al Revoluţiei de la 1848.

Martira Bogdan

Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 1—6

AL. SĂNDULESCU

O ediție critică prin excelență este aceasta consacrată lui Liviu Rebreanu, a cărui operă ni se înfățișează acum cu toate ramificațiile ei, adesea nebănuite, înălțîndu-se ca rod al unui talent excepțional, dar și al unei munci uriașe. Intenția de a o publica într-o serie impunătoare de aproximativ 20 de volume se însoțește cu o îndelungă activitate de cercetare a editorilor, finalizată admirabil în scoaterea la lumină a „Caietelor de creație" și a variantelor manuscrise, care ne aduc în mijlocul unuia dintre cele mai spectaculoase ateliere artistice din literatura română.

Cele șase volume, care au început să apară la fosta Editură pentru literatură, în 1968, sînt îngrijite și comentate de mai mulți autori, unii schimbîndu-se pe parcurs, ceea ce ne obligă la o numire specială a lor, odată cu prezentarea fiecărui tom în parte. Criteriul adoptat a fost acela cronologic, „fără a se neglija legăturile organice, interioare dintre speciile aceluiași gen". După nuvele vor urma romanele și mai tîrziu piesele de teatru, însemnările de călătorie, publicistica etc. Astfel, vol. 1 (1968), text ales și stabilit, note, comentarii și variante de Niculae Gheran și Nicolae Liu, cu un studiu introductiv de Al. Piru (examinînd sintetic întreaga operă a scriitorului), înmănunchează nuvelele debutantului Rebreanu, publicate între 1908—1909 în Transilvania: vol. 2 (1968), avînd aceiași autori de ediție, continuă să reproducă nuvelele din perioada 1909—1919; vol. 3 (1968) (aceiași autori), dă la iveală *Calvarul*, *Iți Ștrul, dezertor* și alte nuvele scrise după 1919, iar în capitole separate, bucăți extrase din periodice și prelucrări. Vol. 4 (1970) (de aici încolo, Editura Minerva), text ales și stabilit, note, comentarii și variante editoriale de Niculae Gheran, Addenda și variante manuscrise de Valeria Dumitrescu, cuprinde romanul *Ion*; vol. 5 (1972), ediție critică de Niculae Gheran, Addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu, este consacrat romanului *Pădurea spînzuraților*, vol. 6 (1974), romanului *Adam și Eva*, ediție critică de Niculae Gheran, variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu. Numitorul comun și factorul motor al acestei vaste lucrări de investigație migăloasă în biblioteci și arhive rămîne Niculae Gheran, la care ne vom referi adesea de aici înainte, fără să minimalizăm în vreun fel pe ceilalți colaboratori.

Din *Lămuririle asupra ediției* aflăm criteriile care i-au călăuzit pe autori în orînduirea materialului și în transcrierea textului, operație care a indicat confruntarea a zeci de ediții și variante manuscrise, date fiind erorile frecvente din cărțile publicate în timpul vieții autorului. Se demonstrează cu prisosință că acesta a fost un chinuit al expresiei, mereu preocupat de a simplifica și de a-și îmbunătăți stilul, mai cu seamă al scrierilor

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 121-124, București, 1975

de tinereţe, cum se ştie, deficitar, ca al unuia ce studiase în alte limbi decît cea română. Aparatul critic, îmbogăţindu-se cu fiecare volum, cuprinde mai întîi indicaţiile bibliografice (de la manuscris şi publicarea în presă pînă la ultima ediţie), apoi comentariul propriu-zis (geneză, modele, împrejurări biografice, recepţia critică etc.) şi, în fine, variantele manuscrise (uneori foarte semnificative) şi cele editoriale.

N. Gheran şi colaboratorii săi au parcurs o bibliografie uriaşă, zeci de periodice, colecţii de manuscrise, amintiri şi interviuri ale scriitorului sau ale altora, studii şi articole critice, au ţinut o legătură strînsă cu membrii familiei (în primul rînd cu soţia şi fiica lui Liviu Rebreanu), compulsînd, confruntînd, examinînd o cantitate imensă de informaţii, ce ar fi necesitat un computer. Astfel, se ajunge la stabilirea genezei unei opere, a înrudirilor şi influenţelor, a prototipurilor — direcţie în care prozatorul însuşi a fost foarte generos (de ex. în mărturisirile adunate în volumul *Amalgam*), chiar dacă nu e întotdeauna exact.

Comentariile lui N. Gheran şi N. Liu la primele trei volume ne fixează mai bine cadrul formativ al prozatorului, ucenicind pe paginile lui Tolstoi sau ale lui Micksath Kálman, atras de Cehov şi de Gorki, de Caragiale şi Sadoveanu. Încă din această perioadă se remarcă autenticitatea unor eroi (ex. ca aceea din nuvelele *Proştii*, *Vrăjmaşii*, *Cerşetorul*, *Hora morţii*), sau a unor întîmplări, ca aceea din *Iţic Ştrul dezertor*, povestită autorului de Mihail Sorbul. De asemenea, se remarcă reluarea unor teme, procedeu ce va deveni tipic la Rebreanu : *Răfuiala* reprezintă un exerciţiu pentru *Glasul iubirii* din *Ion* ; *Hora morţii*, *Catastrofa*, *Calvarul* anunţă *Pădurea spînzuraţilor*.

Cu vol. 4 (*Ion*), valoarea ediţiei sporeşte, mai întîi prin publicarea în *Addenda* a „Caietelor de creaţie" care conţin fişele de lucru ale scriitorului : nume de personaje şi de localităţi, prezentare sumară a acţiunii, forma primitivă a unor capitole (Zvîrcolirea, Iubirea, Noaptea, Nunta, Vicleşugul etc., harta satului Prislop etc.). Apoi, comentariile se îmbogăţesc prin discutarea pe larg a istoriei romanului, la care autorul a lucrat cu întreruperi vreo zece ani, a etapelor de elaborare şi transcriere, a condiţiilor grele de viaţă din acel timp ale autorului, a raportului dintre realitate şi ficţiune. Comentatorul îşi sprijină argumentaţia în primul rînd pe mărturisirile lui Rebreanu, pe care le reproduce cvasi-integral. E de reţinut predominanţa modelelor vii : „În *Ion*, am lucrat, într-un fel şi pînă la un punct, după modele vii. În orice caz, fiecare persoană din roman pornea cel puţin de la o însuşire a unui om real, luîndu-i pentru orice siguranţă şi numele adevărat".

Aceeaşi tehnică o adoptă editorul şi în comentarea *Pădurii spînzuraţilor* din vol. 5, care ni se pare şi cel mai interesant sub raportul ineditului. „Caietele de creaţie" ne ajută să efectuăm o adevărată radiografie a operei la diverse nivele în timp, prin explicitarea psihologiei românului ardelean „pus în situaţia să lupte împotriva propriilor lui fraţi de sînge", prin reflecţiile autorului asupra războiului, condamnat nu o dată. Se adaugă un lot masiv de scrisori ale lui Emil Rebreanu, precum şi o cronologie a vieţii acestuia, considerat îndeobşte ca prototip al romanului. Tot materialul documentar, deosebit de ispititor, ca şi confesiunile scriitorului, îl îndeamnă pe N. Gheran să reexamineze problema genezei roma-

nului, care a fost uneori denaturată pînă la vulgarizare. Deși ne-am exprimat punctul de vedere pe larg asupra raporturilor dintre tip și prototip în *Pădurea spînzuraților*, la apariția noii ediții[1] (vol. 5), vom zăbovi totuși cîteva clipe, reținînd concluzia pe care o notam atunci. Desigur, sîntem întru totul de acord cu N. Gheran cînd se pronunță împotriva acelora care identifică „în chip mecanic ficțiunea cu realitatea" și de asemenea cînd susține infailibilitatea operei de artă „independentă de țărîna din care a plecat", fără să uite în același timp că „ecoul ei nu poate fi rupt de o întreagă simbolistică, de realitatea din care s-a smuls". În argumentația sa foarte informată, autorul ediției ajunge totuși să forțeze oarecum lucrurile, căutînd identificări prea exacte între Apostol Bologa și Emil Rebreanu, ca și cînd arta realistă ar pretinde așa ceva. Ca să-i convingă pe „adversari", N. Gheran consideră că drama lui Bologa descinde „prea puțin din frămîntările sufletești ale lui Emil Rebreanu", că asemănările dintre ei ar fi izolate și nu se integrează într-un sistem de gîndire precis configurat". Fără a mai relua paralela dintre cei doi pe baza „Caietelor de creație" ale lui Rebreanu și a scrisorilor lui Emil, care ne relevă o serie de împrejurări de viață și trăsături psihice similare, am dori să răspundem doar atît la afirmația lui N. Gheran : Nici nu era nevoie de o identitate absolută. Emil Rebreanu îl *sugerează* pe Apostol Bologa, nu se confundă cu el. Oricîte deosebiri am descoperi de aici încolo, nu putem schimba o situație apreciată ca atare de însuși autorul : „Fără tragedia fratelui meu, *Pădurea spînzuraților* sau n-ar fi ieșit deloc, sau ar fi avut o înfățișare anemică, livrescă, precum au toate cărțile ticluite din cap, la birou, lipsite de seva vie și înviorătoare pe care numai experiența vieții o zămislește în sufletul creatorului". Și marele merit al ediției Gheran este tocmai de a fi reconstituit întregul dosar al romanului, care nu face decît să confirme opinia lui Rebreanu, care este și a noastră. Numai după ce a luat cunoștință de istoria anilor de front și a morții fratelui său, romancierul a găsit puterea de a da viață schemelor preexistente ale operei. Ficțiunea își aflase un teren propriu în care să-și fixeze rădăcinile și din care să-și tragă substanța nutritivă. Dealtfel, N. Gheran însuși a subscris acestei idei, odată cînd constată că „în prima variantă a romanului, din mai 1919, scriitorul valorifică substanțial unele relatări din epistolele trimise de Emil" și altădată, cînd recunoaște importanța investigațiilor întreprinse de Rebreanu după ce a aflat locul unde a fost ucis și înmormîntat fratele său : „După noi, călătoria la Ghimeș rămîne crucială în istoria cărții nu atît prin multele și măruntele detalii strămutate din viața reală în literatură, ci prin *sensibilizarea unei conștiințe*". *Id est* confruntarea cu o realitate inexistentă pînă atunci : biografia lui Emil, care a reprezentat nu o țintă finală, ci un punct de pornire hotărîtor în noua etapă de elaborare a cărții. În analiza variantelor, N. Gheran observă cu justețe evoluția de la prima versiune la cea definitivă, autorul urmărind continuu o nuanțare a liniilor, o diminuare a violențelor și interiorizarea conflictului.

Interesant, deși nu la fel de spectaculos este dosarul de creație al romanului *Adam și Eva* (vol. 6, ultimul apărut). Autorul a fost sensibil față de drama Iosif — Anghel — Natalia Negru pe care a intenționat

[1] În articolul *Realitate și ficțiune*, „Ateneu", 1973, mai.

s-o transpună în romanul abandonat *Șarpele*. Aceasta a putut să-i inspire problematica iubirii, pusă de altminteri cam în aceeași termeni în *Ion*. Mărturisirile lui Rebreanu sînt și de astă dată foarte prețioase. Editorul ni le înfățișează alături de vastul șantier documentar pe care l-a deschis romancierul în vederea celor șapte epoci istorice și respectiv celor șapte ipostaze ale eroilor săi.

Singura inconsecvență a lui N. Gheran față de „Lămuririle asupra ediției" de acum șase ani este aceea privind referințele critice. Acolo se afirma în chip foarte rezonabil că : „Pentru stabilitatea ediției și totodată pentru a nu da o extindere disproporționată corpului de note, am considerat oportun să rezumăm comentariile criticii literare la opiniile formulate în timpul vieții scriitorului și, uneori, în cazul unor contribuții cu totul deosebite, să consemnăm ecoul operei peste ani". Dar, începînd cu vol. 4 și mai cu seamă cu vol. 5, referințele criticii se reproduc *in extenso* și puțintel arbitrar și neselectiv. O bibliografie, pe cît posibil completă, îi va fi mai utilă cercetătorului decît o suită de texte critice (unele foarte cunoscute și la îndemînă), altele inutile. (Cine e Gr. Vela, care opinează despre *Adam și Eva*, alături de Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu ?) Receptarea critică trebuie, după opinia noastră, să ne ofere o diagramă și nu un inventar. Obiecția aceasta sau cea în legătură cu raportul tip și prototip din *Pădurea spînzuraților*, o facem cu deplina conștiință că ne adresăm unuia dintre cei mai competenți și laborioși autori de ediție, care prin cele 6 volume atît de copios documentate, ne-a făcut nerăbdători în așteptarea celorlalte. Niculae Gheran este un pasionat și e probabil că Rebreanu însuși n-ar fi visat un editor mai bun, mai inteligent, mai devotat.

Studiul introductiv semnat de Al. Piru nu intră în obiectivul cronicii de față, care și-a propus doar o discutare a ediției. Nu putem încheia fără a spune că acea sinteză, publicată mai întîi ca micromonografie, reprezintă un remarcabil capitol de istorie literară.

Virginia Cartianu, *Urme celtice în spiritualitatea și cultura românească*

Virginia Cartianu și-a semnalat apetența pentru lumea celtică în urmă cu cîțiva ani, prin studiile despre John Cowper Powys (1872—1963), cel mai longiv și mai sensibil la substratul celtic al Țării Galilor (deși nu și cel mai valoros) dintre cei trei frați scriitori (Llewelyn, 1884—1939; Theodore Francis, 1875—1953), căruia i-a găsit cîteva asemănări cu Lucian Blaga al nostru (*Izvoare străvechi de inspirație comună în opera lui J.C. Powys și a lui Lucian Blaga*, „Viața românească", 7/1969; *Culoare și metaforă în romanele lui J.C. Powys și în poeziile lui Lucian Blaga*, *Studii de literatură universală*, an. XIV, 1970). A scris apoi despre *Mitul celtic al Graalului* („Viața românească", 6/1970), despre *Crucea înscrisă în cerc în ornamentica celtică și românească* („Studii și cercetări de istoria artei", 2, 1970), a ținut comunicări la Academie (*Patru motive celtice în ornamentica și literatura românească*; *Variante celtice ale legendei meșterului Manole*) și în Irlanda, încît cartea cu titlul de mai sus îndreptățea speranțe deosebite în privința luminării complexe și subtile a urmelor și mai ales a coincidențelor felurite dintre spiritualitatea, cultura și civilizația celtică și cea românească. În multe privințe lucrurile așa și stau, autoarea înregistrînd conștiincios tot ce i-a căzut sub ochi pentru reliefarea acestei laturi a făpturii noastre, în care crede cu nezdruncinare. Neajunsul e că ea nu scrie cu prea multă acurateță: *aportul adus*, p. 12; *descriu scriitorii*, p. 13; repetă uneori de cîte 10 ori pe pagină cuvîntul *celt*, p. 10, 24, 164 etc.; ortografiază cînd *Caesar*, cînd *Cezar*, Pîrvan în loc de Pârvan, Florea S. Marian în loc de Simeon Florea Marian etc.; repetă pasaje (p. 15, 60, 62, 91, 140, 159, 241 etc.), calchiază expresii străine (festivități date, p. 86; practicile *de* magie, p. 91; ultima victorie... *s-a dat*, p. 105; interesul pentru alte studii *în* filonul celtic, p. 118; probleme *de* mituri, p. 151; etc.), lasă afirmații nedovedite („celții au fost buni legislatori", p. 31, p. 208), sau neexemplificate (ca la p. 68, 96, 110, 112, 113, 119, unde vorbește de caracteristici ale literaturii celte, fără nici o mostră), scrie într-un fel de fraze pachet care comunică greu între ele (p. 83, 84 spre ex.), construiește școlărește (*Povestirea*... este *povestea*, p. 87; al treilea *ciclu* este *ciclul*, p. 98), citeodată neașteptat de greoi (p. 84, 163, 164 etc.) sau confuz (suprarealism în loc de expresionism; p. 177; *contactul* cu existența și cu nonexistența, p. 179), citează cu o prețiozitate și întortochiere descurajatoare, repetînd obositor titluri și autori etc...., etc...., fapte care nu prea au darul de a stimula pe cît ar trebui să fie stimulatoare și profitabilă lectura unei astfel de cărți, prima de acest fel la noi. Altfel, lucrarea e plină de informații, conține indicații bibliografice, relativ ample (cărora le-am adăuga neapărat *Arta populară din Vîlcea*, 1972; *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, I, 1968; Al. Graur, *Nume de persoane* și, mai recent, de *locuri*, studiile de onomastică și toponomie ale lui Iorgu Iordan și ale altor specialiști; *Istoria teatrului în România*, 1965; Constantin Prut, *Fantasticul în arta populară românească*, 1972; *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, I, II, 1969, de Sabina Cornelia Stroescu și altele, mai utile decît unele citate), e înzestrată cu o iconografie convingătoare, un rezumat în engleză, franceză și spaniolă, făcînd-o accesibilă unui cerc apreciabil de cititori străini, care sînt astfel ceva mai edificați asupra „celtismului" nostru.

Că acesta e istoricește real și că urme ale lui persistă la noi pînă sub zarea actualității au sesizat-o atîția și o spune convinsă și destul de convingător autoarea însăși în nenumărate locuri din carte, probîndu-și cel mai ades informațiile cu fapte. Sigur că metoda cea mai nimerită aceasta este, dar, fiind vorba de astfel de străvechimi, o anume îndoială tot își face loc. Așa, de pildă, ne putem întreba dacă celții în trecerea lor pe aici n-au și luat cîte ceva de la vechii băștinași, cale prin care ne-am putea explica persistența unor date numai la ei și, în centrul Europei, la noi. Cu puțină fantezie, am asocia trecerea pe aici a scandinavilor („Dub Gint" — nația neagră, adică îmbrăcați probabil în negru), cu originea atîtor nume românești implicînd culoarea neagră (Negrești, apa Negrei, Neagra Șarului, Negru etc.),

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 125-143, București, 1975

după cum apropierea făcută între spiţa celtică a volcilor şi onomasticul valah, Volc, Vîlc, ar putea fi extinsă şi la Bilc, Balc etc. (vezi Radu Popa, *Ţara Maramureşului în veacul al XIV-lea*, 1970), nume prezente în tradiţia familiei legendarului Dragoş ,,descălecătorul". În general, dealtfel, dacă autoarea ar fi sondat mai insistent aspectele istorice, etnografice şi folclorice ale nordului ţării (mai ales partea ei bucovineană), argumentele sale ar fi fost încă mai convingătoare. De asemenea, cunoaşterea mai adîncită a basmelor româneşti şi o atitudine ceva mai liberă faţă de materialul avut în vedere i-ar fi îngăduit un cîmp aproape nelimitat de asociaţii, dînd lucrării sale o ţinută mai eseistică, dinamică şi atrăgătoare, nutrită mai intens spiritual, ca şi bibliografic (sînt o seamă de cataloage, publicate sau manuscrise, naţionale şi internaţionale, de instrumente de cercetare a căror consultare era utilă în acest sens etc.).

Dar cartea Virginiei Cartianu vine şi cu informaţii de ordin mai general, pline de interes. Aflăm astfel că Irlanda a fost în primele zece secole ale prezentei ere un foarte puternic centru de cultură latină şi în general mediteraneană (pe care e greu a admite însă că a ,,salvat-o", p. 32), că Geoffrey de Monmouth (mort pe la 1155 e.n.) ,,ar putea fi considerat ca cel mai vechi folclorist care a cules legendele Ţării Galilor", prelucrîndu-le în *Historia Regum Britanniae* (1135), precedîndu-l astfel cu şapte veacuri pe James Macpherson (1736—1796) şi ale sale poeme osianice etc.

Relevînd în cultura poporului nostru, al cărui celtism a fost temperat de latinitate, atitudini spirituale, motive ornamentale (crucea înscrisă în cerc, spirală etc.), tehnici meşteşugăreşti, personaje şi motive literare (al jertfei, al corbului etc.) care au putut rămîne de la celţi sau vor fi fost potenţate de contactul cu ei, Virginia Cartianu a scris o carte care, măcar în parte, constituie o ,,deschidere de perspectivă, în care spiritualitatea şi cultura poporului român să-şi poată completa dimensiunile sale istorice" şi spaţiale.

George Muntean

Valeriu Cristea, *Introducere în opera lui Ion Neculce*, Editura Minerva, 1974, 210 p.

Se pare că este dat criticilor aplicaţi fenomenului multilateral şi complex pe care îl reprezintă literatura modernă şi, mai ales, cea contemporană, să aducă o schimbare de ton şi în privinţa receptării şi interpretării aşa-numitei literaturi româneşti vechi. Neîncătuşaţi rigorilor, considerate oarecum desuete, ale ,,disciplinei" proprii studiului vechii literaturi, conservate, ca atare, prin tradiţie, criticii de factură modernistă, investigînd cu mijloacele lor curente de lucru şi cu terminologia alertă specifică, sînt în măsură să pătrundă, mai adînc şi mai sigur, printre meandrele care estompează, la prima vedere, reale valenţe — uneori cele caracteristice şi cu adevărat reprezentative — ale scriitorilor şi operelor aparţinînd literaturii vechi. Nu întîmplător, aşa cum, aproape unanim, se recunoaşte, cea mai adecvată exegeză, pînă acum, a literaturii noastre vechi, în planul valorilor literare, rămîne cea înscrisă în paginile din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* de G. Călinescu, după cum, în descifrarea personalităţii scriitorilor din aceeaşi epocă, modelul îl constituie, încă, mai vechile interpretări ale lui Şerban Cioculescu privitoare la Ion Neculce sau Miron Costin. Fără să incite prea mult, ilustrele exemple amintite au atras, totuşi, din cînd în cînd, condeie consacrate modernului şi contemporanului, ca cele ale unui Eugen Barbu sau Paul Anghel, de pildă, susceptibili de a fi găsiţi oricînd, mergînd pe picioare proprii, în oricare domeniu al culturii noastre, contingent — direct sau indirect — actualităţii.

Întrucîtva surprinzătoare ni s-a părut însă recenta apariţie între interpreţii literaturii române vechi a lui Valeriu Cristea, cunoscut şi consecvent cronicar al actualităţii literare româneşti. Nu cu o recenzie oarecare la o ediţie sau studiu despre cronicari ci, direct, într-o analiză aprofundată a personalităţii şi operei lui Ion Neculce. Studiul era, ce-i drept, avizat într-un fel printr-un articol apărut cu doi ani în urmă în ,,România literară" (nr. 10 din 2 martie 1972, p. 4—5, *Un portret: Ion Neculce*), ca şi prin reduplicarea aceluiaşi articol, cu uşoare augmentări, ca postfaţă la selecţia de texte Neculce publicată de Editura Minerva, în colecţia Arcade, în 1972 (p. 191—212). Pornind de la Călinescu şi Cioculescu şi punînd în valoare acuitatea introspecţiei, virtuţile interpretative şi aciditatea terminologică, specifice criticului literar modern, Valeriu Cristea conduce interpretarea lui Neculce omul şi a operei acestuia în direcţii şi către limite pe care, în ce-l priveşte pe cronicarul nostru, nu le atinsese nici unul dintre pre-

decesorii care au irupt atît de intempestiv, cu noile mijloace de investigare, în domeniul cercetării literaturii vechi. Evident, cartea lui V. Cristea este o *construcție*, anume concepută, prin care autorul își propune să înlocuiască cititorului zilelor noastre, pe temeiul unei adînci analize, imaginea falsă a lui Neculce, *icoana* arbitrară creată de istoriografia literară de pînă acum, cu adevăratul *portret* al cronicarului (p. 7).

De fapt, care sînt principalele puncte de vedere pe care le avansează noul exeget neculcian? „Cel mai mare scriitor român de pînă la apariția clasicilor de aur ai literaturii noastre în a doua jumătate a secolului al XIX-lea" (p. 5) „nu «răspunde», nu «vibrează», nu reacționează" la „împrejurări care de obicei incită orgoliul, înflăcărează simțirea, mișcă și răscolesc sufletul" (p. 11). Ca exemplificare: „ascendența ilustră a familiei [Neculce descinde, pe linie maternă, din viața imperială a Cantacuzinilor; *n.n., D.V.*] nu-i provoacă orgoliul de castă, originea latină a românilor nu-i deșteaptă mîndria de neam, ideea eliberării prin luptă de sub jugul turcesc nu-l înflăcărează, și opac la sublim, moartea lui Brîncoveanu nu-l zguduie" (p. 57). Temperamental, cronicarul e „un om de mijloc", „nu-i plac extremele", este excesiv de precaut și nejustificat de moderat (p. 58). În schimb, îl bucură neîmplinirea avînturilor altora, manifestînd, în asemenea cazuri, o veritabilă *veselie a eșecului* (p. 60). Cu exemple selecționate — unele, poate, prea căutate — din viața și opera cronicarului, punînd la contribuție și cîștigurile de interpretare, mai ales în privința poziției față de clasele sociale, datorate istoriografiei literare de după 23 August, Valeriu Cristea prefigurează portretul „nesentimental, lucid", al unui Neculce covîrșit de o afectivitate densă dar „joasă", trăind din resentimente, tip sedentar, „centripet", de „structură anteică" (gravitînd, adică, nu numai spre țară ci, încă mai îngust, către moșiile sale), intolerant, *per a contrario*, față de temperamentele dinamice și îndrăznețe, conservator și retrograd în plan social (acută mentalitate de castă), cu largi disponibilități de simulare și disimulare, mergînd pînă la „tartuffism", spirit sarcastic, vindicativ etc. (vezi p. 126—128). În planul creației literare (partea a doua a lucrării), autorul constată, la Neculce, după disocieri de minuție, conduse cu remarcabilă finețe, reluînd trăsături extrase „omului", contradicția între „acuitatea observației și mica amplitudine a conștiinței" (p. 143), „imposibilitatea tragicului" (ton sfătos, atitudine cumpănită, temperament lipsit de îndrăzneală, tendințe de atenuare etc.) (p. 147); deosebit de ingenioasă — dar întrucît și verosimilă nu numai în construcția autorului? — explicarea *patriotismului* lui Neculce: cronica constituie reflectarea „*bovarismului așezării* la Neculce" (efect și al structurii sale „anteice"), ca replică „vremilor neașezate" cărora acesta li se opune prin cronică (p. 148—150). În restul capitolului privind opera, reluarea, e drept, cu unele sublinieri judicioase, a unor teme deja discutate în legătură cu „artistul literar" Ion Neculce: structurarea dramatică a unor episoade, artist al cuvîntului dar și al imaginii, fotografierea realității, povestitor de geniu (cu implicarea apropierii de Ion Creangă) etc.

În esența ei, încercarea lui Valeriu Cristea este cu deosebire remarcabilă și, în ceea ce ne privește, sîntem de părere că istoriografia și critica literară marxistă, științifică, trebuie să treacă, în mod hotărît, la *demitizarea* unor *icoane* ale trecutului nostru literar (cu atît mai numeroase cu cît ne îndepărtăm de prezent), rămase moștenire din etapele — îngust scolastică, romantică, sămănătoristă, național-șovină ori sociologizantă — prin care a trecut succesiv interpretarea scrisului românesc. În măsura în care dezvoltă și construiește în spiritul și pe urmele predecesorilor pe care și i-a luat drept ghid, studiul lui Valeriu Cristea se înscrie drept o contribuție dintre cele mai utile pentru o reală înțelegere a lui Neculce, ca om al timpului său, și drept una dintre cele mai pătrunzătoare și realiste interpretări a operei acestuia.

Ni se pare însă că, sustras de mirajul propriei interpretări și construcții, autorul cărții de care ne ocupăm ajunge, în unele momente, la simple exerciții de virtuozitate, ingenioase și oarecum viabile în contextul fierbinte al întregii lucrări, dar care nu se susțin îndeajuns la o judecată rece, desprinsă de arguția insidioasă a restului, lăsînd pe alocuri impresia de riscat sau chiar de gratuit. Am numi, în acest sens — părerea noastră! — chiar amintita descifrare a sensului patriotismului la Neculce, și mai ales capitolul al treilea (p. 195—210), Neculce „monadă" a întregii noastre literaturi (cronica lui prefigurează evoluția ulterioară a literaturii române în caracterul ei popular, pornind de la folclor, în echilibrul de esență clasică al viziunii și expresiei, în „însemnătatea sentimentului naturii" — parte din notele formulate cîndva, pentru literatura noastră, de Tudor Vianu).

Înainte de încheiere, ne socotim datori cu o precizare. Dacă admitem și îmbrățișăm, în scopul pe care și-l propun și în rezultatele pe care le obține, interpretări de genul celor discutate aici, privitoare la literatura noastră veche (și noi am dat, pentru Miron Costin — Minerva, „Universitas", 1973 — o interpretare întrucîtva de aceeași natură, deși de o mai redusă „virulență" de limbaj și cu mai puțin „tranșante" note caracterologice), aceasta nu înseamnă că, în ceea ce ne privește, negăm sau subevaluăm necesitatea studiului, în continuare, al acestei literaturi, pe vechile baze tradiționale. Muncă onestă, competentă, de documentare, clarificare

şi clasificare, de atîtea ori plină de sacrificiu şi insuficient compensată de satisfacţia ,,construcţiilor" rotunde şi armonioase, ea este totuşi indispensabilă, cel puţin ca treaptă intermediată, pentru exegezele ,,subţiri", elevate — poate mai puţin riscate — dar tot atît de necesare şi ele corectei interpretări şi evaluări a fenomenului literar românesc, mult mai complex şi mai bogat nuanţat, cum am văzut, chiar în începuturile lui, decît eram obişnuiţi să-l considerăm, pînă acum, în primul rînd, poate, în necunoştinţă de cauză.

Dumitru Velciu

Mihail Kogălniceanu, *Opere,* vol. I,
Editura Academiei R. S. România, 1974, 625 p.

Reînnoindu-şi mai vechea intenţie de a oferi specialiştilor ediţii de opere ale scriitorilor români realizate la un nivel superior, Editura Academiei inaugurează (la un an după apariţia primelor volume din seria Cantemir) o nouă publicaţie de acest gen : *Operele* lui M. Kogălniceanu, din care a apărut primul volum cuprinzînd ,,beletristica, studiile literare, culturale şi sociale", text stabilit, studiu introductiv, note şi comentarii de Dan Simonescu, sub a cărui îngrijire se va publica întreaga serie, prevăzută a avea în total nouă volume. Într-o scurtă *Prefaţă*, îngrijitorul ediţiei explică succesiunea şi conţinutul acestor volume : după primul, consacrat operei literare, vor urma alte trei, cuprinzînd ,,opera oratorică, politică şi academică" (vol. II—IV), cîte două consacrate operei istorice (vol. V—VI) şi, respectiv, ,,corespondenţei literare, sociale, politice" (vol. VII—VIII), urmînd ca încheierea să o facă vol. IX cu ,,articole diplomatice" (p. 7). Criteriile împărţirii, cel puţin în enunţul de mai sus, nu ni se par unitare şi, deci, întru totul recomandabile. Opera sa ,,oratorică", ,,academică" sau ,,diplomatică" este, în fond, politică, indiferent de forma realizării ei (aceste diferenţieri pot fi făcute eventual în cadrul unor subsecţiuni ale temei) sau literară (dacă este vorba de rapoarte academice asupra unor subiecte literare, cum este cel despre traducerea în germană a *Fîntînii Blanduziei* de Alecsandri, în *Analele Academiei*, 1886—1887), după cum corespondenţa sa nu poate fi ,,literară, socială, politică", ci doar particulară şi oficială. Întreaga structură a compoziţiei volumelor următoare trebuie, după opinia noastră, revizuită în acest sens, pe care dealtfel ni-l sugerează excelenta bibliografie a lui Al. Zub, bază documentară indispensabilă a unei asemenea ediţii. Ni se pare, apoi, excesiv să se acorde trei volume (aproximativ 3 000 de pagini dactilografiate, judecînd după dimensiunile primului volum) operei sale ,,oratorice, politice şi academice", unde criteriile editorului trebuie să salveze de la uitare numai piesele cu adevărat reprezentative şi importante pentru istoria culturii. Un volum ar fi, credem, suficient.

În ceea ce priveşte primul volum, dedicat operei beletristice, trebuie să remarcăm că este pentru prima dată cînd sînt puse la îndemîna cititorului numeroase texte uitate prin paginile periodicelor vremii, unele nesemnate, lărgind astfel considerabil imaginea participării lui Kogălniceanu la viaţa literară. Asupra lor editorul se opreşte în succintul studiu introductiv *M. Kogălniceanu literatul* şi nu vom insista. Interesant de discutat ni se pare aspectul filologic al acestei ediţii, mai exact, unele probleme particulare pe care le ridică textul intitulat *Notes sur l'Espagne* (1846), redactat—în ciuda titlului franţuzesc—în româneşte aproape în întregime. Aceste probleme speciale sînt ridicate de prezenţa în text a numeroase nume proprii, dar şi cuvinte sau chiar expresii întregi, arabe, cunoscute de Kogălniceanu fără îndoială la faţa locului şi a căror grafie a fost influenţată deci de cea spaniolă sau, uneori, notează pur şi simplu fonetic forma aproximativă pe care a reţinut-o călătorul nostru. În *Nota asupra ediţiei*, editorul precizează că ,,neologismele şi numele proprii (de oameni, localităţi etc.) au fost transcrise în forma lor de atunci, nesigură, nefixată : *capitalia*, ... *Ovidie*, *Omir*" (p. 23). Problema numelor proprii străine scrise fonetic în alfabetul chirilic rămîne neprecizată, însă consultarea ediţiei ne arată că principiul urmat a fost acela al respectării grafiei chirilice, fonetic deci : Volter, Biron, Rotşild etc. În cazul notelor de călătorie în Spania, numele proprii arabe vor fi deci transcrise adesea în ortografie spaniolă (aproximativă şi ea), Jusef (pentru Yusuf), El Jihouri (pentru al-Ğawhary), ceea ce — combinat cu ilizibilitatea manuscrisului — va duce la transcrieri greşite ca Muby Hasem (pentru Mulay Hasan), Abu Lacaria (pentru Abu Zakaria), sau înţelegerea unui plural spaniol ca nume singular : ,,*Abasidas*, dinastie arabă..." (nota 49, p. 539), acolo unde textul lui Kogălniceanu avea, corect, ,,aba-

sizi" (p. 514). Indiferent de rezolvarea pe care editorul dorea să o dea acestor cazuri speciale, păstrînd sau nu grafia lui Kogălniceanu, grafia corectă trebuia restituită în note, ceea ce nu se face (în note se pot întîlni cel puțin două tipuri de grafii ale numelor proprii arabe: spaniolă și franceză), după cum nu se întreprinde nici corectarea și traducerea expresiilor și versurilor arabe citate de autor în original, așa cum se procedează pentru textele în alte limbi. În fine, dacă editorul a optat pentru transcrierea fonetică interpretativă (de aceea *Iassi* și *Bucuresci* sînt transcrise *Iași* și *București*), principiul trebuia aplicat și grupului *gg*, care se citește întotdeauna (ca în greacă și slavonă) *ng*, deci nu *Agatagghel*, ci *Agatanghel* (p. 324) etc.

Desigur, o asemenea ediție pune numeroase probleme dintre cele mai dificile; subliniind meritele ei incontestabile, am dorit — prin cele cîteva sugestii prezentate mai sus — să contribuim în măsura posibilului la îmbunătățirea ei.

Mircea Anghelescu

Ion Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, Editura Univers, 1974

Recenta apariție a unui studiu monografic consacrat Elenei Văcărescu (Ion Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, Editura Univers, 1974) se cuvine, fără îndoială, consemnată, în primul rînd pentru gestul de readucere în actualitate, de reevaluare a contribuției culturale și literare a unei personalități de prestigiu european, ale cărei merite au fost recunoscute în epocă, mai ales în timpul vieții, imediat și unanim. Pe de altă parte, acesta e un bun început în valorificarea aportului literar românesc feminin în alte literaturi. Nume ce s-au ilustrat în secolul trecut și în al nostru — Hermiona Quinet-Asachi, Dora d'Istria, Martha Bibescu — își așteaptă rîndul.

Revenind la Elena Văcărescu, observăm numaidecît că i-a fost hărăzit un destin spectaculos, ales, norocos, mai cu seamă pe tărîmul împlinirilor vieții sociale. Existența omului de cultură se cuvine, în primul rînd, înregistrată și evocată de monograful contemporan. E, acesta, dealtfel, și primul merit al lui Ion Stăvăruș care, în o sută de pagini, redă o biografie a Elenei Văcărescu, punctînd principalele momente, izbutind un profil spiritual suficient de apropiat de adevăr, ferit, în genere, de denaturări, de entuziasme facile, de exagerări apologetice. Relatarea biografiei poetei *Cîntecelor zorilor* este corectă, scrisă cu o anume participare afectivă, alterată rareori de sentimentalism, bazîndu-se, în primul rînd, pe memorialistica scriitoarei (uneori, acordîndu-i chiar prea mult credit), folosind și documente rămase pînă acum inedite, obținute prin cercetarea atentă a arhivei Elenei Văcărescu. Indiferent la pitorescul și senzaționalul unei existențe tumultuoase, după noi, mult mai interesantă decît opera, Ion Stăvăruș nu s-a orientat pe drumul *inventării* unei sinteze epice complexe, al cărei personaj principal, cu luminile și umbrele lui, să devină scriitoarea, ci a ales calea mai sigură, mai ușoară, mai ferită de riscuri a trasării oneste, mereu în limitele adevărului, a itinerariului vieții Elenei Văcărescu. Desigur, lăudabilă aici, ca și în cercetarea operei, rămîne grija monografului de a sublinia apăsat patriotismul scriitoarei, puternicele ei legături, păstrate intacte, cu spiritualitatea din mijlocul căreia a plecat, cu strămoșii al căror legatar s-a vrut și al căror testament l-a înnobilat prin inițiative personale.

Cele cîteva sugestii privind viața Elenei Văcărescu pe care le vom face în continuare le considerăm necesare pentru întregirea unei imagini complete și *nuanțate* și credem că ele vor întîlni înțelegerea și acceptarea ultimului ei biograf.

Înlesnirea de a cerceta întreaga arhivă a scriitoarei trebuia să-l determine pe Ion Stăvăruș să se aprofundeze anumite chestiuni. Mai întîi, privitor la genealogia Văcăreștilor, el observă, îndreptățit, că aceasta nu a avansat de la celebrul studiu al lui A. I. Odobescu, dar nici nu o împinge prea departe, așa că, din acest punct de vedere, capitolul prim este incomplet. La sugestia profesorului nostru, G. Călinescu, noi înșine, cu ani în urmă, am adus genealogia ilustrei familii la zi. Poate că, odată, prin tipărirea ei, va fi pusă la îndemîna cercetătorilor.

Era, pe de altă parte, normal, ca Ion Stăvăruș să se întrebe ce l-a determinat pe Odobescu să se apropie de Văcărești. Istoria acestei familii nu viza numai preocupările savantului, ci mișca și resorturi de ordin personal, de familia Văcăreștilor autorul lui *Pseudokinegetikos* fiind legat prin soția sa, a cărei bunică, principesa Zoe Bagration, era născută Văcărescu.

De asemeni, după părerea noastră, nu era lipsită de interes urmărirea înrudirilor Elenei Văcărescu, directe sau prin alianţă, cu urmaşi din Franţa. Străbuna sa, fiica lui Nicolae Văcărescu şi vara lui Iancu, vestita Mariţica, soţia lui Bibescu Vodă, doamnă a Ţării Româneşti, are două fiice care se vor căsători în Franţa : Maria (m. 1890) şi Elena (m. 1891). Maria va lua de soţ pe Odon de Montesquiou-Fezensac, unchiul cinicului şi rafinatului conte Robert de Montesquiou, acesta model al baronului de Charlus din *À la Recherche du Temps perdu*, autor, printre altele, al unor savuroase, scăpărătoare şi veninoase *Memorii* şi al unui inteligent roman, *La petite Mademoiselle* (*Scènes de moeurs mondains*), Paris, [1911]. Martha Bibescu a identificat în personajul principal al romanului contelui pe Marie Bibescu. Mai mult, ironia contelui nu o cruţă, în numeroase pagini, nici pe Elena Văcărescu, care apare cu numele său real.

Prin Marie Odon de Montesquiou-Fezensac, soră a lui Grigore Brancovan — tatăl Annei de Noailles —, Elena Văcărescu se înrudea, deci — rudă de sînge — şi cu poeta *Strălucinărilor*. Jocul capricios al înrudirilor ne mai dezvăluie şi că, prin alianţă, Elena Văcărescu era rudă şi cu marea sa rivală Martha Bibescu. E curios cum aceste două romînce — ambele răsplătite la debut cu premiul Academiei franceze, devenind, apoi, prezenţe de faimă europeană — nu s-au înţeles niciodată. Această chestiune nu trebuia ignorată, cu atît mai mult cu cît rivalitatea era, în epocă, notorie şi polarizase, în jurul celor două compatrioate, personalităţi literare franceze. Ne oprim, dintre acestea, la Paul Claudel, ilustrul prieten al fermecătoarei Martha Bibescu, care într-o scrisoare datată 4 aprilie 1935 opina asupra romanului acesteia *Egalité* : „J'ai lu avec délice votre beau conte *Egalité* . . . La peinture d'H. [élène] V. [acaresco] est féroce", după ce într-o alta, anterioară, trimisă la 27 decembrie 1931, din Washington, îşi exprima, în aceşti termeni, impresia pe care i-o făcea, la acea dată : „Mad. [moiselle] H. [élène] V. [acaresco] est déjà un monstre physique. Je ne suis pas étonné que le moral réponde à cet épouventable extérieur". (Princesse Bibesco, *Echanges avec Paul Claudel*, Mercure de France, 1972, p. 108, 109, 92).

Un capitol întreg rezervă Ion Stăvăruş „Saloanelor literare şi princiare", referindu-se, în primul rînd la Salonul Elenei Văcărescu. Socotim că aria de investigaţie, în acest domeniu, trebuia extinsă şi că trebuiau măcar pomenite şi alte cîteva saloane importante. Ne gîndim la acela al Mariei Cantacuzino (viitoare doamnă Puvis de Chavannes), al Elenei Bibescu, mama prietenilor intimi ai lui Proust, Antoine şi Emmanuel, şi protectoarea lui George Enescu, al lui Rachelle de Brancovan (modelul doamnei de Cambemer din romanul lui Proust), în fine, al Annei de Noailles. Se ştie că unul dintre permanenţii acestor saloane era Marcel Proust. Prin adăugarea aceluia al Elenei Văcărescu, lumea românească frecventată de genialul romancier se extinde. Ion Stăvăruş aminteşte doar că Proust frecventa salonul Elenei Văcărescu. Biografii lui Proust nu pomenesc acest lucru, aşa că afirmaţia sa trebuia, pe bază de documente, dezvoltată. În cea mai autorizată şi mai completă biografie a lui Marcel Proust, datorată englezului George D. Painter, ni se relatează numai că acesta a petrecut revelionul 1918 la restaurantul Ritz, ca invitat al principesei Marie Murat. Printre oaspeţi, alături de Jean Cocteau şi Jacques de Lacatelle, se remarca „enorma Elena Văcărescu", care-i vorbea acestuia din urmă, în versuri (George D. Painter, *Marcel Proust*, II, Paris, 1966, p. 354). Altă dată, la 15 ianuarie 1922, Proust participă, tot la Ritz,, la un bal unde este prezentat celebrei claveciniste Wanda Landowska, surprinsă tocmai „en train de mordre Mlle Vacaresco à la fesse" (*op. cit.*, p. 416).

Ion Stăvăruş a gîndit biografia Elenei Văcărescu (capitolul *Ambasadoarea sufletului românesc* ni se pare a fi cel mai bun) pe o singură dimensiune — cea mai favorabilă. Amănunte ca acelea de mai sus — mai sînt şi altele — pot aduce însă un plus de complexitate imaginii omului. Faptul banal din viaţa individului obişnuit capătă, în cazul unei personalităţi, semnificaţii neaşteptate, dă culoare şi savoare portretului. Pentru că, după cum intuia G. Călinescu, o biografie e „o lucrare mitologică şi dialectică totodată".

Ca autor francez Elena Văcărescu nu este înregistrată de nici unul din dicţionarele cunoscute, nici de vreo istorie a literaturii prestigioasă. Ion Stăvăruş citează, într-o notă de subsol, prezenţa scriitoarei (simpla înregistrare, într-un şir) în *Littérature Française* de Bédier-Hazard-Martino.

Mai semnificativă e, după noi, înregistrarea scriitoarei, alături de Anna de Noailles, Martha Bibescu şi Panait Istrati, în capitolul *Littératures connexes* din *Histoire des littératures*, tome III, Ed. Gallimard, 1958, p. 1367 şi prezenţa ei în *Dictionnaire des femmes célèbres* de A. Jourcin şi Ph. van Tieghem, Librairie Larousse, 1969, p. 243. Elena Văcăresco nu e o mare poetă şi prezentarea pe care Ion Stăvăruş o face creaţiei sale lirice lasă, în totul, impresia de supralicitare. Autorul a preferat unei critici analitice şi axiologice, pe aceea expozitivă, pierzîndu-se în generalităţi şi epitete generoase, fără acoperire în operă. Elena Văcărescu — imposibil de afiliat vreunui curent — rămîne o scriitoare eclectică, un autor care a ştiut să recepteze cu talent, să mimeze la un mod superior, schimbîndu-şi stilul şi registrele după preferinţele literare de moment. Sinceritatea, din care Ion Stăvăruş face una din principalele calităţi ale

operei sale, nu-i conferă valoarea, atîta timp cît în artă, ca şi în literatură, nu contează decît *autenticitatea*.

În secţiunea de analiză a poeziei cititorul va găsi şi o utilă microantologie bilingvă din poezia Elenei Văcărescu ; utilă, chiar dacă versiunile româneşti nu sînt totdeauna foarte reuşite. Nu am înţeles, în acest sens, nici ambiţia lui Ion Stăvăruş de a da versiuni proprii. Ideea de a traduce celebrul *Chant d'automne* al lui Paul Verlaine ni se pare cel puţin neinspirată.

Desigur, observaţiile noastre nu scad meritele reale ale studiului monografic *Elena Văcărescu* de Ion Stăvăruş, care, oricînd, la o nouă ediţie, poate fi completat, îmbunătăţit, mai ales în direcţia analizei critice.

30 octombrie 1974* *Elena Piru*

Dumitru Matei, *Mihail Dragomirescu. Sistemul filosofic şi estetic*

Lucrarea lui Dumitru Matei vine după o suită de studii pertinente despre Mihail Dragomirescu, semnate de Tudor Vianu, Ov. Papadima, Vladimir Streinu, Şerban Cioculescu, Marin Bucur, Dumitru Micu, M. Dumitraşcu, Z. Ornea, Gr. Smeu şi mai amplul eseu al lui Titu Popescu, contribuţii pe care le asimilează, le dezvoltă, dar le şi corectează. Demersul său critic se exercită exclusiv asupra nucleului teoretic al operei lui Mihail Dragomirescu şi dovedeşte existenţa unui sistem filosofic, nu doar estetic, numit, cu termenul esteticianului, ,,filosofia integrală". Filosofie ce pare a fi o combinaţie ingenioasă între principiul metafizic şi cel materialist, între metoda deductivă şi inductivă. Dumitru Matei întreprinde o analiză detaliată a termenilor cu care operează Dragomirescu, şi descoperă semnificaţii inedite, pe de o parte, pe de alta revizuieşte o serie de interpretări pripite şi care s-au preluat, necontrolat, pînă azi. O prejudecată era că sistemul estetic dragomirescian s-ar încadra într-un tip de gîndire platonic, afirmaţie a lui Tudor Vianu trecută automat în mai toate cercetările critice ulterioare. Cercetătorii observaseră existenţa unui concept cheie în explicarea operei de artă, şi anume ,,ideea generatoare". Opera se constituie la Mihail Dragomirescu din combinarea fondului psihic cu materia, rezultînd o realitate inedită — ,,psihofizică". Dar pentru a se realiza această simbioză între psihic şi fizic, e nevoie de intervenţia unei ,,idei generatoare", ca stimulent al reacţiei. Le-a părut criticilor, şi mai întîi lui Tudor Vianu (*Trei critici literari*), că ,,Ideea generatoare" ar veni din exterior şi de deasupra faptelor pe care le dinamizează. Ca o esenţă, exterioară, metafizică, independentă de realităţile psihice şi fizice. De-aici platonismul ideii generatoare. La aceasta mai contribuie frecvenţa unor termeni, ca de pildă ,,cauzalitate sintetică", ,,cunoştinţă sintetică, ,,a treia lume" (lumea capodoperelor) etc. Dar, în afară de unele similitudini de metodă (deductivă la Dragomirescu şi la Platon, dar nu numai la ei, ci şi la Kant, Hegel etc.) conceptele esteticii lui Dragomirescu sînt radical diferite.

O altă contribuţie o constituie accentul pus de cercetător pe maniera structurală a sistemului estetic dragomirescian, fapt remarcat şi de studiile anterioare. Într-adevăr, teoria unităţii dintre fond şi formă, imposibilitatea discutării separate a celor două compartimente, legătura dintre toate elementele operei, valoarea semnificantă a fiecărui cuvînt, sunet, pentru întreg ansamblul, analizele de poezie, vizînd aranjamentul indestructibil al materialului sonor, întreprinse de Mihail Dragomirescu, îl recomandau ca pe un precursor al metodelor structurale.

În alt capitol, vorbind de ,,elementul mistic", Dumitru Matei demonstrează originea nereligioasă a termenului, sinonim mai degrabă cu ,,inefabilul", ,,simbolicul", ,,inanalizabilul", noţiuni frecvente în estetica autonomistă, laică, modernă. Sînt importante asemenea disocieri, dacă ne-amintim că interpretarea eronată a unor termeni a ţinut în loc multă vreme reeditarea lucrărilor lui Mihail Dragomirescu, socotit în chip abuziv un ,,idealist ", ,,mistic", ,,metafizic" etc.[1].

---

* Această recenzie a fost terminată în noaptea de 30 octombrie 1974, dată exactă a morţii Elenei Piru, nu cum printr-o regretabilă greşeală a apărut în necrologul publicat în revista noastră, nr. 4/1974.

[1] Dealtfel trebuie să constatăm paradoxul împrejurării că s-au publicat în ultimul deceniu mai multe studii, articole, cărţi despre opera lui Mihail Dragomirescu, opera însăşi rămînînd nereeditată, cu excepţia unei culegeri selective, destul de reduse.

Un capitol extins consacră Dumitru Matei polemicii dintre Mihail Dragomirescu și teoriile deterministe, istoriciste și psihologiste, în care autorul *Științei literaturii* se prezintă superior, întrevede și combate cu argumente eficiente relativismul acestor curente. Relevă apoi originalitatea concepției dragomiresciene despre frumosul „psihofizic" în care vede „o soluție fecundă între cele care au fost opuse, în primul rînd, hipertrofierii atitudinii impresioniste în critica literară". Competența cercetătorului se impune mai ales în capitolul în care discută comparativ sistemul lui Mihail Dragomirescu în raport cu izvoarele filosofice din care provine sau de care se delimitează: Platon, Kant, Hegel, Schopenhauer, Titu Maiorescu, Fechner.

Lucrarea ne impune, totuși, o serie de obiecții. Întîi, absența totală a referințelor la activitatea critică și culturală a lui Mihail Dragomirescu. Absență regretabilă și care nu poate fi justificată prin circumscrierea temei de cercetare la sistemul teoretic. Gîndim, dimpotrivă, că multe elemente, amănunte din activitatea critică și culturală a esteticianului ar fi proiectat lumini suplimentare asupra sistemului filosofic. Atunci cînd trece la aplicarea principiilor în peisajul literaturii contemporane, vii, Dragomirescu își permite o sumă de gesturi, afirmații și negații spectaculoase, dintre care multe neadecvate, hilare, blamate de cursul ulterior al valorilor. Dacă în raport cu literatura clasică exprimă judecăți incontestabile (adversarul său ideologic, Lovinescu, i le-a contestat și pe acestea), acelea care se referă la valorile contemporane (cu excepția unor cazuri, ca Rebreanu, Sorbul) sînt neavenite. Proclamarea multor lucrări minore drept capodopere, lipsa de receptivitate la scrisul unor poeți ca Arghezi, Blaga, Bacovia, Barbu, sînt fapte ce pun la îndoială exigențele sistemului. Construcția teoretică se poate susține, desigur, și în sine, dar aplicațiile ei vin, la rîndul lor, să verifice potențele și slăbiciunile sistemului. În exegezele mai vechi, dealtfel, s-a constatat o anume rigiditate și frigiditate în teoria „capodoperei".

Dar e încă mai adevărat că aptitudinile teoretice deosebite ale lui Mihail Dragomirescu au dus la elaborarea, poate, a celui mai original și unitar sistem de estetică românesc, aprehendat de la început în străinătate, dar neevaluat corespunzător pînă azi în critica noastră. Or, lucrarea lui Dumitru Matei se constituie, tocmai în acest plan, ca un act de justiție, valorificînd cu mult spirit de disociere și competență gîndirea filosofică și estetică a lui Mihail Dragomirescu, în felul ei unică, și plină de consecințe în peisajul estetic contemporan.

Marian Vasile

Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară, III,*
Editura Minerva, 1974

Apărut la șase ani după primele două volume — acelea revăzute de autorul însuși — acest al treilea volum vine să încheie, într-un fel, „mica istorie a unei gîndiri și conduite critice" (vol. I, Prefața, p. 5). Alcătuită de George Muntean, actuala ediție ne propune unul din posibilele sumare ale activității postbelice ale celui care din 1928 a ilustrat poate cel mai semnificativ în critica românească acea poziție pe care îi plăcea s-o denumească *militantism estetic.* Fiind la a doua întreprindere de valorificare postumă a operei critice a lui Vladimir Streinu (după *Studii de literatură universală*, Editura Univers, București, 1973) și dovedind o profundă cunoaștere a evoluției personalității complexe a criticului, eseistului și poetului, — editorul a optat pentru lărgirea cadrelor în care autorul însuși își structurase materia primelor două volume. Astfel, atît la capitolul — *poeți*, cît și la cel — *prozatori*, apar acum și autori străini; în volumele anterioare existase o singură „semiexcepție": *Baudelaire în românește* (vol. II). Capitolul — *critici și eseiști*, completat în vol. II și cu *istorici literari*, se transformă acum în *studii și eseuri*, cuprinzînd și analize literare propriu-zise — de poezie (*Floare albastră*) și de proză (*Opera literară a lui V. Voiculescu*), pe lîngă eseuri, la care se adaugă un nou capitol — *Lingvistică și filologie* și un util *indice de nume* al editorului la toate trei volumele. Din cele peste 50 de studii*

* Eseul *Artă și existențialism*, din 1963, este minor și nesemnificativ, și ar fi trebuit să se renunțe la a doua retipărire postumă. El denotă o înțelegere sumară, după o sursă de mîna a doua (sau a noua! — Zygmunt Adamczewski) a fenomenului complex, filosofic și literar, al existențialismului. În plus, asupra „discreditului care se aruncă gîndirii sistematice", Vladimir Streinu însuși va reveni, în 1967, cînd notează aprobator: „Ideea de sistem filosofic e tot ce poate fi mai neconform cu noua ipostază a omului contemporan" (III, 361).

— datate între 1946 și 1970, — aprox. 20 au mai fost publicate și în *Studii de literatură universală*, ceea ce ne încredințează de noua orientare postbelică a lui Vladimir Streinu, și pe care editorul o are în vedere, cum o subliniase dealtfel încă în prefața din 1973. Într-adevăr, activitatea critică din ultimii ani îndeosebi a lui Vladimir Streinu ni-l relevă situat în cel mai înalt punct al actualizării tradițiilor literare interbelice, asimilîndu-i conștient cele două direcții (Maiorescu și Gherea), căutînd a-i defini și descrie *sensul organic*, stabilindu-i pentru viitor drumul de urmat: „Misiunea criticii actuale, în perspectivă istorică, este desăvîrșirea sintezei dintre maiorescianism și gherism, începută încă acum peste treizeci de ani în cultura noastră, ca dovadă sigură a organicității criticii românești" (III, 237).

Fiind probabil cel mai competent istoric al criticii literare românești și avînd și detașarea necesară judecării unui fenomen atît de complex și de contradictoriu, și intelectualitatea superioară pentru a înțelege, a distinge și a caracteriza, Vladimir Streinu e tentat în cîteva rînduri să realizeze această istorie; în 15 iunie 1967 dădea o primă *Schiță pentru o istorie a criticii românești*; în nov.—dec. 1968 revenea cu: *Critica literară românească dintre 1920—1945*, iar în 1969 același text era revizuit dar, din păcate, nu definitivat, în volumul colectiv de studii *Metodologia istoriei și criticii literare*, apărut sub egida Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu". Semnificativ pentru simțul înalt-etic al autorului acestei succinte dar pertinente și unic-remarcabile istorii estetice a criticii românești este absența totală a numelui său din cele trei variante ale panoramei, — lăsînd în seama lectorului încadrarea sa în locul sigur ce i se cuvenea între „comilitonii" care „mai întîi însoțesc și apoi concurează acțiunea lui E. Lovinescu: Perpessicius, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și G. Călinescu" (III, 247). Drept e că, în 1965, la moartea lui G. Călinescu, situîndu-l pe acesta într-o mai vîrstnică grupare cu Tudor Vianu și Perpessicius, se denumise și pe sine alături de Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu — oferindu-ne astfel o primă sugestie (III, 271). Dar pe lîngă admirabilele descendențe și clasificări, caracterizări și metafore, de o bogată nuanțare și aproape științifică exactitate, — rămîne încă de surprins profilul delicat și mîndru, estetizant și vital, flexibil dar ferm al lui Vladimir Streinu însuși. Critica sa este substanțial *estetică* și manifest *militantă* tocmai pentru că, înainte de toate, autorul a delimitat precis *spațiul artistic*. Susținînd în mai multe rînduri necesitatea specializării și competenței în poezie, a criticului ca și a cititorului, poetul-critic nota odată: „Orice am face, azbestul, lemnul și alte materiale, utile vieții în atîtea scopuri, rămîn impenetrabile la curentul electric, fiind rele conducătoare de electricitate. E de admis că dacă simțul poeziei și facultatea critică pot fi educabile, unde există, sînt și conștiințe omenești impenetrabile la poezie, adică rele conducătoare de acest curent spiritual nu mai puțin obscur în natura lui decît curentul electric" (III, 67—68).

Apoi, Vladimir Streinu crede a decela în spiritualitatea umană trei (nu două) „feluri de cultură", „culturi-arhetip": *atic*, *asiatic* și (compozit) *rodhian*. „Vom afirma dar — explică el — că filosofic, deci simplificat și abstract, nu există decît două tipuri antinomice de cultură, tipul atic și tipul asiatic. Antinomic însă nu înseamnă pur. Puritatea este concept exclusiv alexandrin. Aticul domină în sine un asiatic, după cum în asiatic suferă un atic" (III, 356). Iar „rodhianul este adulterarea valorilor atice prin cele asiatice sau ale acestora prin acelea", apărînd așadar ca „embrion al culturii europene": „sinteza acestor aspirații fundamentale primește, în țările mediteraneene și latine, accentul de valoare mai deseori pe atic, iar în țările nordice, germano-slave, pe asiatic" (III, 358). În aceste limite totul se poate explica, sau măcar *aproxima*. Chiar „obscuritatea poetică" poate fi înțeleasă ca „provizorie și este de cele mai multe ori înfățișarea marilor poeți — cazurile Eminescu și Hölderlin" (III, 67). Căci Vladimir Streinu este convins de sensul estetic unic al clasicizării — „fiind bine știut că experiențele cele mai extravagante au fost totdeauna pînă la urmă factorii activi de reîmprospătare ai clasicismului" (III, 298). Această convingere adînc clasicistă domină într-atît gîndirea sa estetică, încît el îi caută un fundament și o justificare înaltă în întreaga cultură românească — de la „primul clasicism românesc, etic și estetic — folclorul", prin marii ei reprezentanți Eminescu, Enescu și Brâncuși, ca și alții, pînă la Sadoveanu — ajungînd la concluzia că, prin „resorbția constantă a individului fie în colectivitatea socială, fie în evocarea aspectelor cosmice ale naturii" — „sensul culturii românești întregi este însuși sensul clasicismului, *formulă artistică proprie firii omenești carpato-dunărene*" (III, 296), și *forma specifică de participare românească la literatura universală*. Teoria — similară „spațiului mioritic" al lui Blaga — este nuanțată organic de Vladimir Streinu pînă la echivalențele „viziunii geometrice a ornamentisticii populare" — în „ideea de sumă, de supraindividualitate". „Aceasta e poate — scrie eseistul — însăși estetica spațiului carpato-dunărean în care, de pe creasta unei coline sau a unui munte, ochiul privitorului nu distinge decît imagini colective, ca geometrie a grădinilor, a lanurilor și a pădurilor" (III, 295).

Cu o asemenea cuprindere a concretului artistic — ieșită desigur din intuiția de poet, și cu înțelegerea fundamentală a filosofului culturii — într-o viață de continuă meditație spre logicul *distinguo* în descendența lui Montaigne, Vladimir Streinu ne mărturisește de mai multe

ori seninătatea sa sceptică („cuvinte noi, idei vechi") în fața „florei nomenclaturiste, nouă și luxuriantă, asupra căreia discuțiile plouă binefăcător, aducîndu-i o mare prosperitate filologică", și în care criticul se vede „grădinărind puțin stufărișul de iluzii filologice" (III, 355). Vladimir Streinu va face deseori demonstrații etimologice, istorice, filosofice pentru a dezvălui „disimularea filologică" a valurilor critice succesive și a repotența limbajul estetic; căci el trebuie înțeles ca mijloc, scopul fiind „cunoașterea factorului intern" al artistului, al operei de artă, „aproximarea naturii intime în chiar schema ei generativă" (III, 274—275). Exemplară pentru aplicarea acestei metode critice este analiza întreprinsă asupra lirismului eminescian prin noua ipoteză a considerării capodoperei *Floare albastră* ca „poezie-embrion", — spre deosebire de G. Călinescu, pentru care același loc și însemnătate îl deținea *Melancolie*.

Însă *poetul* Vladimir Streinu transpare tot mai mult, în ultimele studii, prin metoda criticului, în aspectul care și în trecut fusese caracteristica sa cea mai personală în cadrul variat al criticii literare românești — metafora. Vladimir Streinu a practicat totdeauna o critică eseistică în cel mai înalt sens al cuvîntului, dar cu timpul ea a devenit tot mai metaforică — pînă la a și teoretiza-o ca atare: „E veșted, știm bine, vocabularul critic . . . În deznădejdea de a nu putea coincide cu ficțiunea poetului, critica trebuie să se resemneze la descripție. Am zice numai că e nevoie de o descripție internă" (III, 189). Iar aceasta nu e posibilă decît, ca în poezie, prin „simboluri complexe, cu un anumit cîmp magnetic" (III, 186), prin *metafore*, „în care termenii de comparație, alunecînd din logică în sensibilitate, fuzionează intim" (III, 185). Și sînt nenumărate *metaforele memorabile* în opera de interpretare a lui Vladimir Streinu — caracterizînd o operă, portretizînd un autor, descriind o situație. Lăsînd viitorului cercetarea sistematică a *criticii metaforice a lui Vladimir Streinu*, ca modalitate de critică artistică, realizînd o notă distinctă și un loc aparte în istoria culturii românești, vom remarca, în plus, *insinuarea elementului biografic în analiza critică*, ceea ce conferă paginilor sale nu numai un farmec literar evocator, dar le și situează pe fundamentul istoriei trăite, autorul lor apărîndu-ne ca un martor lucid și avînd conștiința vie a valorilor. O demonstrează paginile scrise de Vladimir Streinu despre poetul Ion Vinea — în ai cărui ochi albaștri „se putea citi limpede nemurirea" (III, 28); despre Iorga — al cărui glas *profetic* sau *seducător* „altera conștiințele, chiar pe cele mai rezistente la descîntecul misterios al elocvenței sale; vrăjea cu ocoluri iuți și digresive, dar aduse în cercuri la cauza susținută, încît împacheta pînă la urmă pe orice ascultător, îl împăienjenea pînă la imobilizare în rețeaua lui de cuvinte și imagini aprinse, firele rețelii semănînd și nesemănînd cu firele în care un arahnid fabulos și-ar fi înfășurat victima, fiindcă acțiunea părea mai curînd o neașteptată îmbobinare electrică" (III, 106); pentru a nu mai cita pe cele mai admirabile, despre G. Călinescu — acest „Rastignac al culturii" (III, 273) — povestind uimirea sa în fața dovezilor „pluridirecționării spiritului" confratelui genial (III, 257 urm.), și dezvăluind astfel la Vladimir Streinu o putere a obiectivării estetice de excepție, care îl ridică în același timp în cel mai înalt punct al spiritului etic în critica literară românească.

Marcel Duță

Barbu Solacolu, *Evocări, confesiuni, portrete*,
Editura Cartea românească, 1974

Memorialistica literară interesează cercetările de istorie în primul rînd prin dezvăluirea unor situații tăinuite din viața marilor scriitori, unele intimități ale procesului de creație, legăturile cu mișcarea artistică a timpului, colaborarea la diverse reviste, traiul zbuciumat al poeților de altă dată, precum și dificultățile ascensiunii talentului pe cele mai înalte trepte ale măiestriei estetice. Este adevărat că volumele de amintiri și evocări au în cuprinsul lor și un important coeficient de subiectivitate, uneori senzațional, pe alocuri abuziv, ceea ce le cîștigă o anumită categorie de cititori dar istoricul literar știe să discearnă informația inedită prețioasă și trece peste balastul încărcat al unor pagini.

O carte cu multiple referințe documentare este și memorialul poetului Barbu Solacolu, *Evocări, confesiuni, portrete*, cu o postfață de Mihai Gafița. Poet din grupul simboliștilor de la „Viața nouă", autor al volumului *Umbre pe drumuri* (1920) și economist de marcă, Barbu Solacolu și-a scris amintirile la cumpăna amiezii de veac, rememorînd imaginile copilăriei, entuziasmul intelectual al adolescenței și planurile ideale ale tinereții studioase. Bogatele însemnări trebuiau să cuprindă trei mari volume, poetul a renunțat însă la multe pagini, mai cu seamă la cele care priveau intervalul interbelic, oferindu-ne doar *Pagini de memorial*, oprite în anul 1916,

iar drept complinire creionează cîteva portrete de scriitori și oameni de cultură, cărora le adaugă și cîteva interesante confesiuni. În mod practic cartea cu tripticul scriitorului se reduce la două aspecte : evocarea Bucureștilor de la sfîrșitul veacului trecut și începutul celui actual, confesiunile fiind intercalate în ramele portretelor zugrăvite. Structura aceasta duală a cărții marchează însă și un real inconvenient : unele scene din viața memorialistului sînt repetate nejustificat, se suprapun, cum ar fi cazul cu relatarea despre casa doctorului C.I. Istrati, în care a locuit o vreme M. Eminescu, părerea savantului cu privire la superioritatea poeziei lui V. Alecsandri asupra celei eminesciene (p. 118 și 236) și firește am putea cita și alte exemple.

Evocările din prima parte țin de sensibilitatea artistică a poetului, evenimentele narate sînt învăluite în imagini alegorice și punctate cu un real simț al umorului. Barbu Solacolu își confecționează o fișă a temperaturii sale morale, avatarurile pregătirii unei fructuoase cariere intelectuale, între hotarele căreia rezerva loc și inspirației poetice. Lăsînd la o parte evocarea vechilor cartiere bucureștene, cu tenta lor specifică, amestec de balcanism și occidentalizare pripită, istoricul literar va reține mai cu interes informațiile abundente cu privire la ucenicia unor viitori scriitori, dintre care citățm pe Ion Vinea și Dragoș Protopopescu, elevi ai cursurilor liceului clasic împreună cu autorul. Prieten a fost și cu Tristan Tzara, deși în general memorialistul nostru refuză credit experimentelor avangardiste. Participarea la redactarea revistei „Sărbătoarea eroilor" îi aduce prietenia lui Eugeniu Sperantia și Al. Colorian și cam tot în aceeași vreme frecventa cenaclul lui Macedonski din strada Dorobanți. Sensibilă și cu fin gust lucrată e evocarea lui Titu Dinu, profesor iubitor de elevi, cu sîrguință în cele literare, mort prematur. Din galeria portretelor se detașează tranșant cel al lui N. Iorga, un fel de idol al memorialistului, urmîndu-i apoi cele ale lui Ion Barbu, Ion Vinea, Al. Macedonski, I.M. Rașcu, Tudor Vianu și o troiță artistică ridicată scrisului beletristic naturist al lui Ionel Pop. Firește, multe din informațiile cuprinse în aceste pagini ne sînt cunoscute și din alte surse, volumele de memorialistică fiind destul de numeroase în ultimul timp. Reținem însă pagina caldă, emotivă, cu farmec de evocare, trăsăturile comunicative ale unui stil ales, portretele distinse ale atîtor confrați de vis. În general un volum de amintiri în care excesul de fantezie este mereu cenzurat de rigorile inteligenței.

Nae Antonescu

Șerban Cioculescu, *Caragialiana*,
Editura Eminescu, București, 1974, 388 p.

Idriot, arvanit, sau poate chiar turc, cel mai vechi ascendent atestat documentar al Caragialeștilor este bunicul lui Ion Luca, venit în Țara Românească ca bucătar al lui vodă Caragea. În orice caz, levantin. Mediterana musulmană și ortodoxă a dezvoltat o viață orășenească specifică. Soarele viu, mulțimea umplînd înghesuit ulițele prăfuite, în zumzetul bazarelor multicolore, cu haite de cîini vagabonzi și șnapani inventivi — egal periculoși pentru salubritatea urbanistică și socială —, au impus un tip uman versatil, esențial practic și sociabil, trăind în piața publică mai mult decît în propria lui casă, de unde îl alungă zăpușeala, mușteie și nevoia de pălăvrăgeală. Viața decurge într-o lumină toridă, care trece aproape brusc la întunericul profund. Penumbra lipsește, și taina nu sugerează transcendentul : existența apare preponderent senzorială. Modalitatea estetică virtuală este realismul. Prin sîngele strămoșilor și propriul temperament, întîii scriitori Caragiale sînt realiști exemplari, agorafili cu ochi special pentru latura hilară a umanității : Costache scrie comedii, Iorgu — veleitar fără succese ca autor și „chinuit de demonul farsei" — lasă grija imortalizării spiritului său nepotului Ion Luca, fiul altui frate[1]. „Caragialeștii au vocația rîsului ca artă" — observa Paul Zarifopol.

Profesorul Șerban Cioculescu adună în volum studii și articole despre ultimele două generații ale dinastiei literare fundate de Costache : Ion Luca și fiii săi, Matei și Luca. Ideea de a verifica semnele descendenței biologice în istoria literară e un reflex inevitabil al spiritului, de vreme ce-l avusese și Lovinescu, care se arătase opac la scrisul lui Ion Luca și, în fond, detractor prin neinteligență al aceluia : „Realismul satiric și viguros, inconformismul teoretic, incizivitatea de expresie a tatălui s-au rezolvat, astfel, în lirismul difuz și gongoric al tînărului Luca,

[1] Cf. *Din carnetul unui vechi sufleor.*

mort înainte de a-şi fi conturat personalitatea, şi în brocarturile veneţiene ale prozei somptuoase, lirice, evocatoare, cu sclipiri de putregai şi cu tulburătoare miasme de descompunere sufletească, ale lui Matei"[2]. Este vasăzică de înţeles de ce şi profesorul Cioculescu consideră literatura fiilor dinspre cea a tatălui. Contribuţia domniei-sale la cercetarea operei şi a biografiei lui Ion Luca a fost uriaşă, încît predecesorii apar ca diletanţi, iar între urmaşi (în sens cronologic) reţin atenţia doar G. Călinescu (*Domina bona*, 1947) şi Şt. Cazimir. *Corespondenţa dintre I.L. Caragiale şi Paul Zarifopol (1905—1912)* (Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1935) anunţa deja într-o notă finală continuarea ediţiei critice Caragiale, pe care o începuse Zarifopol la „Cultura naţională", în 1930; între 1938 şi 1942, sub îngrijirea prof. Cioculescu, se tipăresc succesiv volumele IV—VII (ulterior, în colaborare cu acad. Al. Rosetti şi Liviu Călin, domnia-sa a mai dat o ediţie integrală, cu aparat critic mai bogat). Cercetătorul şi-a lucrat aşadar singur instrumentele în vederea monografiei biografice. *Corespondenţa ...*, studiile parţiale, publicate începînd tot din 1935, şi editarea operei au pregătit *Viaţa lui I. L Caragiale* (Bucureşti, Fundaţia ..., 1940), unde investigaţia arhivistică riguroasă se sprijină pe fineţea viziunii de ansamblu, deşi autorul îşi acordă merite doar în ordinea documentară: „Caragiale îşi va găsi, firește, scriitorul de mare talent, care să-i învie chipul. În prealabil, a trebuit să-şi afle cercetătorul documentar" (p. 5). În urmă, domnia-sa a mai editat *I. L. Caragiale. Scrisori şi acte* (EL, 1963), scoţînd la iveală, între alte texte de interes pentru definirea fizionomiei intime a lui „nenea Iancu", excepţionala epistolă către dr. Alceu Urechia — umorist amator şi vechi tovarăş întru calambururi — despre vizita lui Delavrancea la Berlin; compunerea vizează deliberat efectul literar, fiind o schiţă în toată regula, care şi-ar avea locul în orice ediţie a *Momentelor*, fiindcă personajul Delavrancea poartă masca de avatar al lui Mitică.

Articolele republicate acum sînt datate între 1935 şi 1972 (era utilă indicaţia bibliografică completă). Cum se vede, „cercetarea documentară" asupra lui Ion Luca este opera unei vieţi, şi îndărătul aplicaţiei ştiinţifice trebuie înţeles sentimentul consonanţei spirituale, căci profesorul Cioculescu e amator de „acadele stilistice" şi un voluptuos al causeriei — care e forma galică a locvacităţii de tip sudic —, cultivînd cu delicii amănuntul anecdotic, graţie căruia pare a găsi dintr-odată forţe noi spre a înainta demonstraţia ideologică. Conversaţia unui asemenea spirit este monolog, reprezentaţie scenică, unde convorbitorii nu mai încap decît pe scaunele publicului. Ca artă poetică — declarată ori implicită — şi ca structură psihică, Ion Luca era un clasic. În istoria literară, clasicul se manifestă prin ţinută obiectivă şi profesionalitate; el organizează sistematic argumentaţia, ridicată pe expresia critică funcţională, care evită spectacolul verbal, în folosul clarităţii. Clasicul istoric literar e raţionalist, meticulos pînă lîngă pedanterie, ţine dreapta cumpănă între estetism şi sociologie, şi are polemica subţire, purtată pe tonul urbanităţii protocolare. Se deduce deci că, scriind despre I. L. Caragiale, criticul cu aceste principii îşi iubeşte obiectul, apărîndu-l egal de detractori şi de admiratorii nechemaţi. Încît finalitatea unei bune părţi din articole este cenzurarea imaginii propuse de feluriţi *comentatori ocazionali* asupra operei sau a insului. Fundamentul polemicii, aşa cum a impus-o la noi Maiorescu, stă în subtilitatea analitică, adică în putinţa de a demonta părerile altuia, spre a ivi erorile de raţionament. Prof. Ş. Cioculescu practică polemica tradiţiei junimiste, adăugînd însă plăcerea minuţiei de a întocmi lista greşelilor de toate gradele — viciile interpretării ori cuvîntul impropriu. Aici, analiza se aplică, în varii măsuri, lui Ibrăileanu (articolul *Aspecte sociale*), Pompiliu Eliade, Lovinescu, N. Davidescu (*Detractorii lui Caragiale*), B. Jordan şi Lucian Predescu (*O viaţă romanţată a lui I. L. Caragiale*), Sică Alexandrescu (**Conul Leonida faţă cu reacţiunea** *într-o interpretare nouă*), şi s-ar crede că decurge din conştiinţa de a fi autoritatea definitivă în Caragiale. Aiurea, la fel sînt trataţi editorii lui Eminescu [3]. Atitudinea ilustrează iarăşi înrudirea spirituală profundă cu Ion Luca, care-şi cîştigase porecla de „Moş Virgulă".

Însă este de remarcat că obiecţiile de natură neliterară, care au făcut epocă în critica „detractorilor", sînt contracarate tot cu temeiuri extraestetice. În 1901, Pompiliu Eliade începea o opinie la care va adera şi Lovinescu: dispărînd realitatea istorică care le-a generat, comediile vor interesa doar din unghiul documentar. Cu vorbele lui Lovinescu, „opera [ar fi] săpată într-un material puţin trainic", fiindcă „în cincizeci de ani nu va mai rămînea nici cea mai mică urmă din atmosfera morală a comediilor". La acestea, prof. Ş. Cioculescu

---

[2] *Cei trei Caragiale: Ion, Luca, Matei*, în *Memorii*, III, Bucureşti, Ed. „Adevărul", p. 13—19.

[3] Cf. *O „ediţie critică"*, în „Revista Fundaţiilor", 1937, *10* (despre ediţia Institutului de literatură al lui M. Dragomirescu), şi corespondenţa cu Perpessicius, în *Caietele Mihai Eminescu*, I, Ed. Eminescu, 1972, p. 289—316.

observă că situația socială se repetă, prin ridicarea acum (1935) a periferiei : „un șir de indivizi neisprăviți, care acuză oarecum o generație spontanee, întocmai ca aceea anunțată de școala junimistă, punînd din nou problema formei fără fond. În acest fel se explică faptul că teatrul lui Caragiale nu a îmbătrînit încă. [...] De bine, de rău, trăim încă sub zodia caragialiană" (p. 142—143). Apărarea astfel argumentată nu se poate admite. Literatura nu e document decît pentru istoricul în exercițiul funcțiunii : arheologul poate găsi la Homer detalii utile despre civilizația materială a epocii (cum, de pildă, Odobescu, în *Istoria arheologiei*), lingvistul studiază *Iliada* și *Odiseea* spre a cunoaște greaca arhaică. Literatul citește altfel. Mihail Dragomirescu înțelesese bine condiția estetică a operei lui Ion Luca : „comedia are în genere un scop practic (*ridendo castigat mores*) ; la Caragiale e comedie pură"[4]. Comedia, gen legat organic de efemerul social, nu rămîne decît depășind satira. Rîsul poate fi „reacția de apărare a societății" (Bergson), cu finalitate imediată ; ca artă, el nu se realizează decît în gratuit. Vechea comedie atică „combătea sarcastic de tot", injuriind persoane și împrejurări concrete. Aristofan are însă vocația rîsului în sine : contemporanii-pretext nu interesează, și nici nu e necesară repetarea prin metempsihoză a lui Socrate și Euripide, ca să rîdem citind *Norii* ori *Broaștele*.

Cu același argument i se răspunde lui N. Davidescu, care vedea în personajul Mitu Boieru din nuvela *Păcat* reproducerea unor modele occidentale : „Deși mi se pare că N. Davidescu face un caz prea mare de acest Mitu Boieru, îl credem, ca fenomen accidental, plauzibil : tîrgurile noastre și chiar unele sate posedă exemplare de copii degenerați ereditar, rahitici sau surdo-muți, compătimiți de unii, luați în derîdere de alții, cîteodată speculați de părinții lor naturali sau adoptivi" (p. 148). Însă verosimilitatea, ca principiu estetic, se judecă în planul ficțiunii, avînd drept termen al comparației convenția genului, adică sensul impus motivului de propria lui istorie. Concordanța dintre personajul fictiv și persoane reale este doar coincidență, și nu se poate proba viabilitatea imaginară prin suprapunerea peste cea existențială. Într-o fabulă a lui Fedru, la teatru, publicul huiduie guițatul porcului adevărat, dar aplaudă imitația bufonului : seriile sînt paralele, necomutabile, chiar în arta naturalistă. N. Davidescu se silise să demonstreze „inaderența lui [Caragiale] la spiritul românesc". Lăsînd deoparte imposibilitatea unei unități de măsură pentru specificul etnic, punctul slab al premisei este considerarea literaturii clasice după canoanele esteticii romantice, care exaltă particularul, culoarea locală, în dauna tipologiei ; dimpotrivă, clasicul contemplă umanitatea *sub specie aeternitatis*, caută adică, peste timp și spațiu, elementele arhetipale, nelabile, și se raportează la experiența livrescă. De aceea, cînd practică genul comic, clasicul cultivă parodia. Opera lui Ion Luca e fundată pe normele estetice ale clasicismului, și aprecierea ei dă pe față unghiul de vedere profund al comentatorului. Eugen Ionesco găsește merite unde N. Davidescu aflase cusururi : „în realitate, plecînd de la oamenii timpului său, Caragiale este un critic al omului, și al oricărei societăți. [...] Într-o lume în care totul nu e decît o bătaie de joc, josnicie, numai comicul pur, cel mai nemilos, poate să se manifeste"[5]. De fapt, I. L. Caragiale declarase principiul și teoretic, respingînd anticipat imputările unor N. Davidescu : „De ce să ne facem spaimă și inimă rea degeaba ? La noi nu e nici mai multă, nici mai puțină stricăciune decît în alte părți ale lumii, și nici nu s-ar putea altfel. Calitățile și defectele omenești sînt pretutindeni aceleași : oamenii sînt peste tot oameni. Limbă, costume, obiceiuri, apucături intelectuale și morale, precum și toate celelalte rezultate ale locului unde au trăit, ale împrejurărilor prin care au trecut, îi poate arăta ca și cum s-ar deosebi mult cei dintr-un loc cu cei dintr-altul ; ei însă, în fondul lor, pretutindeni și întotdeauna sînt aceiași. Nu există pe pămînt specie mai unitară decît a regelui creațiunii. Între un polinezian antropofag și cel mai rafinat european, o altă deosebire mai hotărîtă nu există decît modul de a-și găti bucatele"[6].

Articolele fără intenție imediat polemică privesc universul interior al operei și relațiile acesteia cu ipostaza civică a autorului. Prin finețea dialecticii, curiozitatea anecdotică ori documentară veșnic la pîndă și știința de a pune în scenă erudiția specifică, pe tonul causeriei agreabile, profesorul Cioculescu face din istoria literară o lectură atractivă ca romanul de acțiune : domnia-sa este Sainte-Beuve al nostru. Studiul *Ironia* (publicat prima dată în „Viața românească", la semicentenarul morții lui Ion Luca) dă cheia întregii opere a lui I. L. Caragiale : „Ironia joacă în satira socială a lui Caragiale rolul sugestiei în poezie" (p. 58). Formula este memorabilă, căci toată subtilitatea rafinată a comicului caragialesc

[4] *Critică*, II, București, 1928, p. 174.

[5] *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 118 ; despre fondul de clasic al lui E. Ionesco, cf. *op. cit.*, p. 110 ; „Finalmente, sînt pentru clasicism : asta înseamnă *avangarda*. Descoperirea unor arhetipuri uitate, imuabile, înnoite în expresie : orice adevărat creator este clasic". Cum se vede, Ionesco teoretizează un „classicisme sans rivages".

[6] *Morală și educațiune*.

decurge din afectarea admirației ilimitate și a perfectei bune-credințe. Schițele *Om cu noroc*, *Diplomație*, *Mici economii*, *Cadou* reiau în variante diferind doar anecdotic motivul prosperității economice a căsniciei-triunghi. Același subiect la Courteline: „regret, dar sînt silit a mărturisi că, în numeroase menaje din lumea micilor funcționari, soțul, care cîștigă șase mii de franci pe an, trăiește pe un picior de cinsprezece mii, fără măcar să-și dea seama"[7]. Premisa expusă direct, ironia nu mai e posibilă. Caragiale nu declară niciodată faptul în sine; perfida insinuare lasă un continuu inefabil. Iată mecanismul tehnic în *Mici economii*: „are frumos caracter amicul meu Verigopolu: întotdeauna egal, fără a se lăsa alterat măcar de orice împrejurare; și mărturisesc că nu-l pot admira îndestul pentru aceasta. [...]

— Bine, Iancule, întreb eu, fără să cred ce-mi spune; serios, omule, că nu știi unde vă mutați? Zic vă mutați, fiindcă amicul e însurat.

— Ma parol, monșer!... Și rîde... Eu, fără să spun o vorbă, îl privesc uimit de admirație...

— Ce te uiți așa?

— Te admir — zic — monșer... Eu, în locul tău..."

De aici, jocul complicității cu cititorul, plăcerea de a face cu ochiul publicului. Modalitatea stilistică este stilul indirect liber: „Doamna trebuie să meargă negreșit la o mătușică a ei. Înainte de a pleca, doamna cheamă dincolo pe cocoșelul ei, să-i spună cine știe ce". Chiar personajele practică ironia: în *C.F.R.*, „amicii" admiră și ei pe candidul *cocu* presupus, iar băcanul din *Politică și delicatețe* „face cu ochiul către tinerii mușterii: — Uite, d-aia îmi plac mie liberalii ... oamenii cilibii! Cînd e vorba de delicatețe, nu mai încape politică. Băiete, un rînd de țuici la domnii! ... Fac eu cinste". Ironia este condiția de existență și de valoare a comicului caragialesc. În artă, ca și în publicistică, scrisul lui Ion Luca se adresează cititorului apt de voluptăți ludice. Ca și Eminescu, el a împietrit pentru eternitate o coordonată fundamentală a mentalității psihice și intelectuale românești. Vom „caragializa" pururi spre a fi spirituali, cum „eminescianizăm" involuntar, aflîndu-ne în dispoziție lirică. Încît personalitatea umană a lui „nenea Iancu" seduce la fel ca imaginea canonic romantică a lui Eminescu. Schița de portret nu putea lipsi deci într-o suită de studii despre Caragiale: profesorul Cioculescu începe cartea cu un *Medalion*. Disocieri succesive duc la concluzia că Ion Luca „și-a trăit neliniștea, dinapoia măștii pe care i-o fixase reputația de autor comic" (p. 7). Nu trebuie înțeles aici că scriitorul era în fond un mizantrop melancolic, simulînd rîsul ca să-și ascundă lacrimile, cum l-au văzut sentimentalii: pe aceia, Caragiale i-a servit *ad libitum*, arătîndu-le, cu geniu histrionic, un chip întristat[8]. Dar e în afara îndoielii că s-a regizat ca personaj, spre a da un sens estetic propriei lui structuri interioare, pe care și-o *modela prin efortul voinței*. „Cinismul" său este groaza de a fi ridicol, iar experiența de viață are drept scop o gimnastică psihică: simțind ridicolul celorlalți, își educă propria individualitate. Simțul ridicolului, care e funcția inteligenței, se realizează artistic prin comic — expresie a predispoziției native pentru rîs și totodată o catharsis *sui-generis*: Caragiale e propriul său personaj. El se eliberează de ridicol transferîndu-l asupra lui Rică Venturiano, Tipătescu, Mitică, toți sociabili, lichele, avînd idei și plăcîndu-le să se audă vorbind. Fatalist ca un turc, cedează obsesia ghinionului lui Lefter Popescu. În 1880, publicase la „Convorbiri literare" aforisme: „toate mulțumirile se plătesc: dacă le plătești înainte, ți se par mai ieftine; dacă le plătești după, ți se par prea scumpe". Dar propria sentențiozitate îi devine ridicolă; atribuie deci maxima filozofului amator Mitică, ajuns în *Țal* soțul infatigabilei intelectuale române Graziella, „născută Nastasia". Și totuși continuă să compună aforisme, însă are pudoarea de a le lăsa în manuscris; încît răspunde lui Vlahuță, cînd acesta, cu naivitatea eternului sentimental, îi propusese o discuție teoretică despre adevăr: „incapabil satisface. Caută București filozof".

Profesorul Cioculescu reproduce în *Caragialiana* și studiul asupra corespondenței lui Ion Luca cu Zarifopol, unde, aducînd cuvenitul omagiu acestuia din urmă (căruia îi continua munca și, într-un fel, spiritul), revelă un Caragiale meloman, hipersensibil meteorologic, gastronom, excelent tată de familie și patriot, meticulos, urban și protocolar —„contrariul

---

[7] *Virginie et Paul*. (Titlul schiței va să zică devenirea, peste un secol, în lumea burgheză, a personajelor titulare din romanul *Paul et Virginie*, al lui Bernardin de Saint-Pierre.)

[8] Cf. selecția memorialistică publicată de Șt. Cazimir, *Amintiri despre Caragiale*, București, Ed. Minerva, 1971, și prefața.

tipului boem". Iar peste toate, un hedonist întru spirit: la Berlin, Ion Luca și „conul Păvălucă" petreceau subțire, „împușcînd docomentul" — adică reluînd tradiția „dosarului roșu" junimist — și pastișînd, cu bucuria copilului care a găsit partener pentru jocul favorit, moldovenismul ori pe ilustrul Marius Chicoș Rostogan, fiindcă geniul histrionic suferă de insațietate parodică, care merge pînă la autofagie (vezi *Noaptea învierii*, auto-replică la *O făclie de Paști*).

Cîteva *observații de amănunt la întreg capitolul I. L. Caragiale*: este inexact că Lovinescu socotea „limba lui Caragiale [...] «o limbă orășenească împestrițată de cuvinte nearmonice, străine și supărătoare»" (p. 148); critica se referea doar la „proza descriptivă", de „analiză psihologică", cu exemplificări din nuvela *Păcat*[9], căreia, dealtfel, prof. Cioculescu îi exagerează valoarea. Replica „Trăsni-i-ar Maica Domnului!!!", din finalul schiței *Ultima emisiune*, este mai probabil a părintelui Matache, nu a coanei Zamfira Muscalagioaica (p. 73), sensul blestemului bisericesc fiind de a-l trece și pe popă printre cerșetorii afectați bugetar de „sărăciile astea noile": era ajunul Bobotezii, și părintele, „acuma ce să facă", umbla cu căldărușa; cît despre „simpatia" lui Caragiale pentru cerșetori (p. 71), a se vedea puțin știuta schiță *Paradoxal*. În fine, „metafora aței și a pingelei [...] răspunde", pe lîngă „intenția umoristică", nu „unui sentiment adînc de modestie" (p. 96), ci unui principiu estetic, derivat din retorica clasicismului, care considera pe poet un *artifex*. Caragiale era obsedat de analogia meseriilor manuale, cizmăria, croitoria, pînă la a face din ea argumentul schiței *O conferență* — și la fel Arghezi, alt *poeta faber*, care-și alesese spre ilustrare alegorică orologeria, tapiseria (cum se știe, prima meserie a și practicat-o). Însă acestea sînt detalii fără importanță: dacă astăzi cunoaștem dimensiunea adevărată a lui „nenea Iancu", meritul revine exclusiv profesorului Șerban Cioculescu.

Există snobismul sau lipsa de curaj (semn al incertitudinii criteriilor estetice) de a-l adula pe Matei Caragiale, în defavoarea lui Ion Luca. Prof. Cioculescu are fermitatea de a întoarce valorilor treptele cuvenite, din unghiul moralistului clasic, observator al caracterelor umane. Este irefutabilă demonstrația că Matei a fost un detractor al lui Ion Luca, poate cel *mai înverșunat și mai orbit de patimă, depășindu-l chiar pe Macedonski*, cu care, dealtfel, se înrudește spiritual. Bastardul urmaș al neamului de „plăcintari levantini" se pretindea aristocrat de sînge, dovedindu-și ascendența printr-o fantezistă interpretare sonică a numelui Caragiale, pe care-l deriva din Caraccioli, ilustră familie a Evului Mediu italian. Aspirația nobiliară impusă de condiția nelegimității nașterii s-a exacerbat prin natura intimă a lui Matei — Ianus ale cărui două fețe se numesc Rastignac și Don Quijotte. Matei se refuză nu atît societății, cît epocii: prin însăși structura lui psihică este condamnat la anacronism, și el întoarce în trecut un ideal pe care contemporaneitatea i-l refuză implacabil. Trecutul devine idee fixă: la 14 ani desenează pe caietele de școală steme nobiliare; matur — studiază heraldica, încercînd stabilirea unei terminologii românești. Aplicarea către istorie este deci temperamentală și programatică totodată, dar, în ciuda unei erudiții adesea cam rococo, Matei nu ajunge un istoric (istoria presupunînd o structură, o organizare prin prisma unei viziuni), ci un maniac al istoriei de culise („la petite histoire"), prin ea voind să-și răscumpere întîmplătoarea naștere în veacul al XIX-lea. Căsătoria l-a scutit de tracasarea vieții practice, lăsîndu-l să cutreiere în reverie de-a lungul timpului, devenit reversibil. Nobletea pe care și-o afirma, neautentică, trebuia probată prin ceea ce aristocrația are specific pentru ochii vulgului. Omul s-a făcut închis și distant: se îmbrăca voit vetust, își compusese o mască rece și impasibilă. Însă este de observat că Matei s-a format prin mimetism invers față de pozitivismul ostentativ al tatălui, cum acesta privea lirismul contemporanilor săi spre a se distanța de el. Aici este semnul personalității funciar polemice, pe care o avusese și Ion Luca. Ironia destinului a vrut ca primogenitul său să nu aibă simțul ridicolului.

Despre Lucky, un articol de critică literară, prilejuit de editarea, pentru prima oară în volum, a versurilor acestuia, prin grija lui Barbu Cioculescu; ultimul Caragiale era „un virtuos care se încerca pe toate instrumentele și claviaturile cu aceeași dexteritate în căutarea nu atît a unei fixări poetice, cît în aceea de sine, în haosul contemporaneității" (p. 388). Altă formulă memorabilă!

Este regretabilă calitatea tehnică a cărții: sumarul trimite greșit la pagini, iar coperta s-ar fi potrivit cel mult unei ediții școlare a operei lui Ion Luca. Și pentru Caragiale, și pentru profesorul Șerban Cioculescu, *Caragialiana* merita alt regim tipografic.

Mihai Vornicu

---

[9] Cf. *Caragiale*, în *Critice*, III, Institutul de editură și arte grafice „Flacăra", 1915, p. 26.

Cançonierul lui Messer Francesco Petrarca.

Traducerea, note și tabel cronologic de Eta Boeriu,

Editura „Dacia", Cluj, 1974

A apărut în 1974 una dintre cele mai frumoase și mai autentice realizări de cultură umanistă și pentru o cultură umanistă contemporană : *Cançonierul* lui Petrarca, într-o ediție integrală și monumentală, prin traducerea în românește a Etei Boeriu. Nu știm cîte literaturi europene pot să competiționeze astăzi această faptă de mare cultură și de tradiție a școlii noastre umaniste, pe care a onorat-o cu un devotament exemplar de benedictism scriitoricesc această specialistă inegalabilă în cultura italiană, care este Eta Boeriu. Traducerea integrală a *Cançonierului* este un act nu numai literar, ci și cultural și istorico-literar. Este vorba de un orizont spiritual nou, de o dimensiune a disponibilităților de expresie a limbii românești în paralel cu textul italian al uneia din capodoperile poeziei lumii. Eta Boeriu nu adaugă traducerii nici un studiu, nici prefață, ci, onest, numai un fundamentat și succint tabel cronologic și notele de rigoare. Pentru că totul este spus prin poezie și totul este de a face să comunice poezia lui Petrarca în limba lui Eminescu. Eta Boeriu nu este o profesionistă-traducătoare care execută comenzi de plan anual, și nici o amatoare de traduceri. Destinul ei literar este legat pe viață de cîteva monumente astrale din conștiința artistică a umanității ; pe o durată de mai bine de un deceniu, a tradus, după Coșbuc, *Divina Commedie* a lui Dante, acum, aproape la o distanță egală de timp, după prima apariție memorabilă, tipărește *Cançonierul*. O bibliografie completă a traducerilor din literaturile străine ne lipsește pentru a putea marca lista acelor tălmăciri cîte s-au făcut din canzzone-le petrarchiene : ele au fost sporadice, ocazionale și risipite prin revistele literare, de unde nu au mai putut fi recuperate decît întîmplător de către unii cercetători zeloși. Cultura noastră are, cum se știe, de mult integrat în spiritul ei, pe Petrarca. G. Călinescu a vorbit de un petrarchism la Conachi ; există similitudini între poezia noastră din prima jumătate a secolului al XIX-lea, și lirica lui Petrarca, apoi se poate discuta asupra petrarchismului lui Eminescu. Petrarca a făcut obiectul unor cursuri ale lui Ramiro Ortiz la fosta Facultate de Litere și Filozofie, și al unei monografii semnată de Al. Balaci. Traducerile, cîte s-au întreprins pînă acum, nu au lăsat ecou, pierzîndu-se în producția editorială de poezie. Abia prin traducerea Etei Boeriu, conștiința noastră și-l asociază pe Petrarca pe dimensiunea de undă a geniului limbii și capacității poetice a limbii românești. Propriu-zis nu mai este o traducere sau o versiune proprie, ci o *re-dare* a originalului italian. În Eta Boeriu s-a aflat la noi acel poet care a putut cuprinde în perimetrul limbii românești universul de poezie unică a *Cançonierului*. Poeta fiorurilor calme de sonete moderne a dispus de o cultură poetică profundă și de o constantă stare sufletească prin care să-și găsească comunicarea, nuanțele, aluziile atît de greu de descifrat ale metaforelor, farmecul și vraja versurilor petrarchiene. Sensibilității și disponibilității sufletești a traducătoarei i s-au adăugat o solidă cultură filologică, descifrînd în textura frazei mesaje lirice ascunse, sublimate de poet prin sistemul mijloacelor artistice. Traducerea Etei Boeriu este o oficiere de cult umanistic, caligrafiind cu culorile limbii noastre tonuri și registre sufletești angelice, sublimități de trăire celestă. Poezia lui Petrarca este scrisă acum și în limba românească, rămînînd ea însăși. Eta Boeriu nu dă o versiune nouă și proprie a *Cançonierului* ; ea dă culturii naționale o zestre spirituală. Canzzone-le italiene sînt lucrate cu o minuție de filigran, descoperind o limbă românească fluidă și muzicală, aptă să surprindă și să exprime o bogăție de idei și de sentimente pe care omenirea o are depozitată în capodoperele sale artistice. Traducătorul onest este scrupulos cu propoziția gramaticală, reproducînd cuvînt cu cuvînt originalul. Eroare ! Traducerea mot-à-mot este bună pentru școlari, — un mod sigur de a prozaiza orice operă în versuri. Poezia nu poate fi comunicată decît tot prin poezie. Schimbarea de registru și de timbru se soldează cu o operație fatală operei originale. Eta Boeriu traduce *Cançonierul* lui Messer Petrarca dinăuntrul poeziei românești, cu vocația pentru poezie a limbii noastre, cu capacitatea noastră afectivă de a trăi liric experiența vieții, pentru a-l înțelege pe Petrarca. Transferul afectiv și emoțional se petrece într-un afund al sublimității de trăire artistică, coasociind un destin altuia, o existență alteia, într-o căutare de absolut prin absolutul palpabil și diafan al poeziei petrarchiene. Eta Boeriu a făcut din această traducere o operă a limbii și culturii noastre, așa cum au făcut Murnu, Coșbuc, Philippide, Arghezi și Blaga în opera lor de traducători din literaturile străine. *Cançonierul* are prin traducerea Etei Boeriu o identitate și în cultura românească. El e scris de un poet genial care a trăit dintotdeauna pe pămîntul nostru, cunoscînd limba veche a scripturilor, limba populară, limba lui Eminescu, Arghezi și Blaga. În „Biblioteca

portativă", visată de acum aproape un secol şi jumătate de Heliade Rădulescu, Petrarca îşi are locul său abia astăzi. *Cancionierul* este un bun dobîndit de Eta Boeriu pentru întregirea tezaurului universal al culturii noastre contemporane. Operă de erudiţie şi de inspiraţie, de originalitate, pentru a putea tălmăci specificul unei creaţii de mesaj universal uman, *Cancionierul* lui Petrarca se înscrie în rîndul de onoare al creaţiilor culturii noastre de azi. În acest caz, o traducere echivalează cu o creaţie excepţională. Eta Boeriu nu a tradus *Cancionierul*, ci l-a *re-creat* la o altă altitudine şi pe un alt meridian al culturii latinităţii europene.

Marin Bucur

NADA MILOŠEVIĆ ĐORĐEVIĆ, *Zajednička tematsko-sižejna osnova serpskohrvatskih neistorijskih epskih pesama i prozne tradicije (Baza comună de teme şi subiecte a poeziilor epice neistorice şi a prozei populare sîrbocroate)*, Belgrad, 1971, 396 p.

Publicată în seria de monografii editate de Facultatea de filologie a Universităţii din Belgrad, teza de doctorat a Nadei Milošević-Đorđević abordează o problemă extrem de dificilă, aceea a relaţiei dintre poeziile epice neistorice şi diverse specii ale prozei folclorice (legenda, mitul, basmul etc.), subliniind unitatea lor tematică şi structurală. Adoptînd maniera clasică a unei lucrări de doctorat, autoarea îşi începe expunerea printr-o introducere în care sînt trecute în revistă contribuţiile aduse cercetării acestui aspect al unităţii creaţiei populare. Urmează apoi precizarea obiectului disertaţiei şi a sarcinilor ei, ce vizează mai mult aspectul teoretic al problemei.

Cele nouăsprezece teme considerate apte de a releva raporturile dintre diferite specii ale liricii şi epicii populare, sînt tratate în cîte un capitol. Structura fiecărui capitol urmează un plan general-acceptat, din care nu lipsesc definirea temei, a conţinutului şi a conexiunii cu alte teme, apoi un istoric al cercetării, succedat în numeroase cazuri de stabilirea genezei, prin raportarea la materialul intern şi la creaţia orală sau scrisă a altor popoare. În cadrul acestor micromonografii se face în mod firesc analiza operelor populare sîrbocroate în versuri şi în proză, ca şi a variantelor lor, subliniindu-se legăturile lor genetice, estetice şi, mai cu seamă, structurale. Pe baza materialului faptic bogat autoarea ajunge la concluzii teoretice.

Temele, selectate dintre acelea ce pot ilustra cu claritate conexiunea speciilor folclorice în proză şi în versuri, se înlănţuie, respectînd diversele înrudiri dintre ele. Astfel, *Neverna majka (sestra)* / *Mama (sora) infidelă* /, apoi *Vila-ljubovca (Zîna-soţie)*, *Zmija mladoženja*, *Zmaj ljubavnik (Şarpele-mire, zmeul-iubit)*, se înscriu în cercul creaţiilor populare inspirate de relaţiile dintre oameni, de viaţa lor de familie. Toate aceste teme apar atît în mituri, legende, basme, cît şi în poezii lirice, balade, poezii epice neistorice. Foarte importante sînt observaţiile autoarei făcute cu privire la structura speciilor şi a genurilor, la legităţile adaptării materialului în proză la rigorile creaţiei epice în versuri. La fel de remarcabilă, fără a fi enunţată pentru prima dată, este şi relevarea rolului jucat de poezia lirică şi de baladă, ca forme intermediare, ca punte de trecere de la proză la versul epic. Merită a fi subliniate şi finele raportări la poezia epică istorică, scoţînd în evidenţă puterea de atracţie a ciclului epic, ce absoarbe şi teme din poezia epică neistorică pentru a se întregi sau pentru a completa biografia eroului, demonstrînd originea lui supranaturală, sursa puterii sale neobişnuite.

Cu *Postanak Carigrada* (*Apariţia oraşului Constantinopol* sau povestea omului zămislit dintr-un craniu), *Časni krsti* (*Legenda despre sfinţii Constantin şi Elena*, găsirea sfintei cruci), *Legenda o Svetom Đorđu* (*Legenda despre Sfîntul Gheorghe*), intrăm în domeniul creaţiei populare în proză şi stihuri, ale cărei prototipuri sînt reprezentate de diverse opere ale literaturii religioase. Remarcăm bogăţia informaţiei, siguranţa depistării modelelor acolo unde nu fuseseră relevate anterior, analiza detaliată a sensurilor în care evoluează legendele creştine integrate literaturii populare.

Următoarele teme, *Car Dukljanin i Krstitelj Jovan* (*Împăratul Diocletian şi Ioan Botezătorul*), *Pošljednje vrijeme* (*Sveci blago dijele*) (*Legenda sfîrşitului lumii, a polopului*), *Ognjena*

Marija u paklu (*Maica Domnului în iad*) ne introduc în lumea creațiilor populare inspirate de literatura apocrifă.

Cu temele incestului, *Rodoskrvni greh između majke i sina* (*Păcatul incestului săvîrșit între mamă și fiu*, motivul Oedip), *Veliki grešnik* (*Marele păcătos*), *Rodoskrvni greh između oca i kćeri* (*brata i sestre*) / *Păcatul incestului săvîrșit între tată și fiică* (*frate și soră*) /, *Neverno kumstvo* (*Nașul infidel*), *Bogati Gavan* (*Gavan cel bogat*), *Žrtvovanje sopstvenog deteta* (*Jertfirea propriului copil*), ne reîntoarcem la ambianța umană, la păcatele sărvîrșite de oameni și pedepsite de către dumnezeu sau sfinți. Autoarea remarcă și aici influențele literaturii religioase și apocrife, dar relevă, în același timp, procesul invers de absorbire de către creația scrisă a celei orale, căci sfinții nu sînt portretizați ca în biblie, ci potrivit viziunii populare.

Ultimele teme, *Majčine suze* (*Lacrimile mamei-care nu-și lasă copilul mort să ohihnească în pace*), *Braća i sestra* (*Frații și sora*, motivul Lenore), *Bog nikom dužan ne ostaje* (*Dumnezeu nu rămîne nimănui dator*, povestea fetei prigonite) și *Zidanje Skadra* (*Zidirea orașului Scutari*), opun mai întîi lumea celor vii și a celor morți, pentru a încheia cu un foarte cunoscut domeniu al creației baladești balcanice.

Motivul Lenore, cu cele două ramificații ale lui (logodnicul mort care își vizitează logodnica, pe de o parte, și fratele mort pus în situația de a-și vizita sora măritată în depărtări, pe de alta), este cercetat în această monografie sub raportul legăturii organice, genetice, prioritare, existente între speciile ce o întruchipează. Prima categorie există pe teritoriul sîrbocroat numai în forma narațiunilor populare și, după părerea autoarei, stimulează răspîndirea baladei despre fratele mort care își vizitează sora. A doua categorie există în Peninsula Balcanică numai în formă versificată, aflată într-o organică legătură cu obiceiurile de nuntă și cu poezia lor, conform cărora vizitarea tinerei căsătorite la cîteva zile după eveniment este o obligație aproape sacră, iar încălcarea ei reprezintă un păcat atît de mare încît nici moartea nu-l poate răscumpăra.

Cu *Zidanje Skadra* intrăm din nou într-un domeniu pregnant balcanic. Și în acest caz se definește cu multă acurateță motivul, stabilindu-se că în creația populară sîrbocroată el capătă două întruchipări, în funcție de edificiul ridicat, pod sau oraș. Prima categorie de poezii, dedicată construirii prin sacrificiu uman a unui pod, căruia i se adaugă și un dar făcut apei, decurge din diverse narațiuni populare anterioare stihurilor, alături de care sînt semnalate altele ce poartă vizibil amprenta versului epic. A doua categorie este prin excelență poetică, deși există în forma multor credințe, mituri, legende în proză. Autoarea remarcă existența unor poezii lirice ce reține un singur moment, acela al dragostei biruitoare.

Acest ultim capitol își propune, în afara elucidării raportului dintre diversele specii și genuri ale literaturii populare sîrbocroate pe această temă, discutarea genezei, a locului poeziei sîrbocroate printre celelalte creații balcanice similare, a sensurilor ei în raport cu ele. Autoarea folosește păreri de mult emise asupra locului deosebit pe care îl ocupă creația populară sîrbocroată pe această temă, fără a aduce în discuție argumente noi sau fără a le utiliza pe toate cele formulate. Posibilitatea existenței unui arhetip din care decurg toate baladele balcanice este admisă de multă vreme și, într-o oarecare măsură, precizat. Făcînd istoricul studierii motivului, autoarea consemnează la pagina 341 : „Majoritatea cercetătorilor sînt de acord, așa cum formulează pentru prima dată M. Arnaudov și acceptă V. Žirmunski, că poeziile balcanice de tipul „Zidanje Skadra" au descins în mod necesar dintr-o poezie care a apărut într-un loc și pe care diversele popoare din Peninsula Balcanică au adaptat-o la diverse monumente istorice, prelucrînd-o în funcție de repertoriul poetic al creației lor populare". Din pasajul citat lipsește, însă, numele lui Petar Skok, autorul articolului *Iz balkanske komparativne literature. Rumunske paralele „Zidanju Skadra"*, publicat în „Glasnik Skopskog naučnog društva", V, 1928, p. 221—242. Eludarea lui este, cu certitudine, defavorabilă scopului propus.

Tratînd cele două domenii ale baladei balcanice, Nada Miloševič-Đorđević relevă deosebita valoare și sensurile supericare ale poeziilor sîrbocroate. Faptul, ca atare, nu ridică nici o obiecție, dar ne-am fi așteptat să găsim în acest loc aprecieri asupra baladelor similare din creația celorlalte popoare balcanice. Dacă am compara balada sîrbocroată cu cea românească, deloc amintită, am vedea că în prima locul central este ocupat de sacrificarea soției zidite în temeliile cetății, în timp ce în a doua, jertfa ei trece pe un plan secundar, cedînd în favoarea tragediei constructorului, a creatorului, fapt relevat de Mircea Eliade în *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, București, 1943, p. 27—37, ca și în volumul *De Zalmoxis à Gengis-Khan. Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Paris, 1970, p. 162—185.

Capitolul de concluzii reunește toate rezultatele teoretice acumulate în cursul tratării celor nouăsprezece teme de poezie epică nuvelistică. Ele vizează atît legătura dintre struc-

tura şi conţinutul diverselor specii şi genuri ale creaţiei populare, cît şi raportul dintre acestea şi literatura medievală scrisă. Două sînt, însă, rezultatele majore ale cercetării : reafirmarea şi fundamentarea existenţei unei puternice tendinţe de epicizare, idee exprimată de către Vatroslav Jagić încă în 1876, alături de sublinierea caracterului dăunător al generalizării şi a necesităţii analizării acestor raporturi de la caz la caz.

Rezumatul în limba franceză facilitează contactul necunoscătorilor limbii sîrbocroate cu această valoroasă lucrare.

Monografia este însoţită de un aparat critic extrem de bine pus la punct. Un tabel cuprinde culegerile manuscrise, acestuia îi urmează bibliografia ce prezintă atît izvoarele cît şi studiile consultate, un indice de nume şi patru tabele sinoptice care servesc la urmărirea raporturilor dintre diverse specii ale literaturii scrise şi orale, în cadrul anumitor teme.

Valoarea deosebită a lucrării Nadei Milošević-Đorđević constă în primul rînd în caracterul ei inedit, în încercarea reuşită de a sistematiza un domeniu vast al epicii populare sîrbocroate. Sistematizarea făcută nu este una formală, ci şi-a găsit un suport, o axă reală, aceea a bazei comune a diverselor specii şi genuri ale literaturii populare sîrbocroate, conducînd la izvoarele ei, coborînd în timp spre formele primare, contribuind, astfel, la refacerea drumului parcurs de creaţia poporului vecin. Un alt merit este relevarea particularităţilor şi a legităţilor acestui proces istoric.

În fine, lucrarea de faţă este un model şi un imbold pentru sistematizarea în continuare a altor domenii ale creaţiei populare sîrbocroate, mai cu seamă acela al poeziei epice istorice, sugerată de însăşi Nada Milošević-Đorđević.

Victoria Frîncu

Ne propunem să urmărim și să discutăm — cu regularitate — contribuțiile de istorie și teorie literară din revistele românești, încercînd să sintetizăm eforturile ce se depun în acest domeniu. În atenția noastră vor intra în primul rînd publicațiile ce oferă un spațiu mai întins problemelor istorico-literare, dar vom înregistra orice contribuții prin care cercetarea de specialitate s-ar îmbogăți cu ceva, stăruind a stimula valorificarea fondurilor documentare locale.

★

STEAUA, XXV, nr. 8 (327) august 1974 și nr. 9 (328), septembrie 1974. Ca structură, revista clujeană realizează în numărul său din august un bilanț istorico-literar întocmit cu competență și sobrietate de Nicolae Balotă, Aurel Rău, Valentin Tașcu, Eugen Uricariu, Adrian Popescu și Nae Antonescu.

Nicolae Balotă demonstrează faptul că scriitorul de azi este un mijlocitor între trecut și prezent și că ruptura cu tradiția, oricîte argumente teoretice ar avea, nu e posibilă din punct de vedere practic. Aurel Rău consideră viața cea nouă, dar și literatura ei, un „deziderat al trecutului și al viitorului".

Valentin Tașcu, pornind de la ideea că romanul este specia cea mai sensibilă la evenimente, vorbește de o etapă a ruperii absolute față de trecut, generatoare de romane ce interpretează conștiințe (*Mitrea Cocor* de Mihail Sadoveanu, *Desfășurarea* de Marin Preda, avînd dimensiunile unui roman, *La cea mai înaltă tensiune* de Nágy István etc.) și de o etapă în care se reabilitează cursul tradiției romanului, începută cu *Desculț* de Zaharia Stancu, cu *Moromeții* de Marin Preda și cu *Groapa* de Eugen Barbu. Cea mai bună operă, din acest domeniu, din ultimii 30 de ani, este considerată *Princepele* lui Eugen Barbu. După apariția acestui eseu sintetizator, Ion Vlad a publicat o *panoramă* a romanului românesc, unde problemele sînt mai pe larg analizate; în orice caz, poziția lui Valentin Tașcu este foarte tranșantă.

În numărul din septembrie problemele istorico-literare devin mai analitice și mai documentare. Mircea Zaciu prezintă printr-un „restitutio" extrem de concis o figură deloc neglijabilă în istoria culturii române interbelice, vorbind despre *Ion Chinezu*, care ar fi avut, la 15 august 1974, 80 de ani. Ideile articolului ne îndreptățesc să facem o mică sugestie chiar autorului, care se îngrijește de una din cele mai bune colecții de literatură ce apar la noi, e vorba de „Restituiri"-le editurii Dacia: Nu cumva într-un viitor volum articolele inedite ale lui Ion Chinezu ar putea fi „restituite"?

Nicolae Liu, exeget al operei lui Liviu Rebreanu, publică textul inedit al unei conferințe pe care autorul *Pădurii spînzuraților* urma să o țină în Finlanda, în 1943. Conferința n-a mai avut loc și a rămas în arhiva scriitorului, ca și în aceea conservată de Biblioteca Academiei. Textul lui Rebreanu este interesant mai ales ca orientare ideologică și estetică; scriitorul are o concepție de filozof al culturii, oferind judecăți asupra vieții spirituale și asupra permanenței, în istorie, a poporului român. Conferința se înscrie pe linia discursului de recepție la Academie, *Lauda țăranului român*, din care sînt reproduse pasaje întregi. Dacă s-ar aduna într-o carte aceste texte răzlețe, jurnalul intim al scriitorului, jurnalul de creație (o parte din texte au fost publicate în reviste de Nicolae Gheran, Stancu Ilin, Mihai Gafița etc.) s-ar putea schimba complet optica reconsiderării lui Rebreanu, Din aceste indiscreții marele prozator apare, în fond, ca un spirit atașat ideilor generoase, progresiste sau, în orice caz, nu poate fi apropiat unei direcții colaboraționiste a culturii românești din epoca 1940—1944. Această precizare pe care o facem, absentă din comentariul lui N. Liu, ar trebui sprijinită de specialiști și cu alte texte despre a căror existență sîntem informați.

CONVORBIRI LITERARE, ianuarie-septembrie 1974. La Iași, și mai ales la *Convorbiri literare* a existat și există o tradiție a istoriei literare. În nr. 1 și 2/1974 *Convorbirile* au publicat inedite de Pompiliu Constantinescu (*Scriitorii și critica, Istoria literaturii române*). Ultimul articol, din 1941, rămas în manuscris din motive ușor de observat, afirma cu o duritate îndreptățită valoarea cărții lui G. Călinescu: „Atît de subiectiv, în sens artistic, și de puțin impersonal, în sens critic, Călinescu este totuși o minte, o sensibilitate, un talent — de o calitate deosebită și cartea lui este un monument, pe care numai proștii, inculții și fanaticii o pot contesta".

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 145—151, București, 1975

În nr. 3/1974 Horst Fassel a continuat publicarea *jurnalului* lui Iacob Negruzzi, tradus din limba germană. Ce uimitor seamănă cu jurnalul lui Maiorescu ! Faptul ne face să credem că ambii se adaptau unei concepții stilistice germane, care era a epocii. În numărul din septembrie Elvira Sorohan se ocupă de Dosoftei ca poet, proiectîndu-l în epocă și realizînd un eseu de literatură comparată. Contribuția lui Dosoftei a prilejuit în anul 1974 o amplă dezbatere, axată în primul rînd pe originalitatea sa poetică ; am cita intervenția similară a lui Eugen Barbu în plenul Academiei sau în comentariile din revista „Săptămîna culturală a capitalei". Elvira Sorohan exclude influența exagerată a modelului polon la Dosoftei, în primul rînd pentru că mitropolitul nu avea cunoștințe prea avansate de prozodie clasică în așa fel ca să-l asimileze și să-l urmeze pe cancelarul polon Kochanowski, traducător al psalmilor. Dosoftei are — ca prozodie — un singur maestru : poetul popular. Ion Bianu și L. Gáldi, spune autoarea, căutau un alt text polon mai simplu în care să se descopere modelul lui Dosoftei : eroarea este combătută cu elocvență. Sensul intervenției : diminuarea din importanță a modelelor externe și impunerea modelelor și a influențelor modelatoare interne.

CRONICA, IX, 43 (456)25 × 1974. Revista ieșeană dedică de asemenea un întreg număr sărbătoririi marelui cărturar moldovean și primul nostru poet, Dosoftei Mitropolitul. I.D. Lăudat îl prezintă ca o conștiință a veacului său, Al. Andriescu se ocupă de „structura imaginii" în poezia lui Dosoftei, N.A. Ursu vorbește de *Importanța psalmilor lui Dosoftei în cultura românească*, Scarlat Porcescu răspunde la întrebarea *De ce a versificat Dosoftei Psaltirea?* Elvira Sorohan îl consideră pe mitropolit un „prescursor al *Blestemelor* argheziene", iar Rodica Suiu descoperă o *expresie poetică* originală în stihurile *Psaltirii*.

În legătură cu vechea discuție a influenței lui Kochanowski, Al. Andriescu ajunge la concluzia că „Dosoftei îmbogățește patrimoniul nostru cultural cu versiunea poetică a psalmilor independent de Kochanowski, deși cunoștea *Psaltirea* versificată de acesta și i-a folosit unele scheme prozodice, pentru că nu receptează din traducerea poetului polon nici un element esențial în conținutul psalmilor și în structura imaginii".

Din articolul lui N.A. Ursu reținem ideea unei influențe a lui Dosoftei în literatură română, începînd cu Dimitrie Cantemir și încheind ciclul cu Vasile Aaron și textele publicate de Anton Pann. Contribuția lui N.A. Ursu este în primul rînd prezentarea unei *Psaltiri* a ardeleanului Cupcea Elizius, păstrată în manuscris la Biblioteca Academiei R.S. România (mss. nr. 1291, datat ianuarie-martie 1843). O relație între Arghezi și Dosoftei se face în două articole : Elvira Sorohan face o convingătoare comparație între *Blestemele* lui Arghezi și „blestemele" lui Dosoftei, iar Scarlat Porcescu pune în paralelă *Psalmul* din Biblia din 1968, în traducerea lui Gala Galaction și V. Radu, cu varianta Tudor Arghezi (psalm tradus în tinerețe de poet) și cu varianta Dosoftei.

VIAȚA ROMÂNEASCĂ, 1974. În nr. 2,3,5/1974, Ion Negoițescu publică fragmente din proiectata sa *Istorie a literaturii române*, mult discutată (ca proiect) și realizată pînă acum în texte disparate. Întreprinderea lui Ion Negoițescu e îndrăzneață și posibilă. Adiționarea comentariilor din *Însemnări critice* (Ed. Dacia, 1970) cu fragmentele din reviste n-ar face însă decît un mozaic istorico-literar sintetizabil ; de aceea „istoria" realizată de I. Negoițescu trebuie discutată în faza și în forma în care se prezintă *acum*. Fișa despre Șt. O. Iosif se publică alături de aceea dedicată lui Tonegaru, poeți din epoci și de facturi diferite. „Venind direct de la Coșbuc, Șt. O. Iosif trimite tot atît de direct la Octavian Goga, de care va fi depășit prin vigoarea profetismului melancolic al acestuia".

Constant Tonegaru (în nr. 2) „era la fel de romantic în sensibilitate ca și Radu Stanca (de care îl apropie muzicalitatea, fantezia debordantă și tristețea), un veritabil trubadur cu suav ostentativă conștiință de vagabond — sau un rege pescar, temător însă de acest sine al său și negîndu-l patetic, disimulîndu-l prin elemente formale prozoice, realiste, modern cotidiene". În definirea lui Tonegaru însă nu se fac — din păcate — referiri la contemporanii săi, nu se discută febra și atmosfera generației și nici „tonegarismul" evident al epocii ; trimiterea la Nina Cassian — ca o consecință — nu e suficient de convingătoare iar ascendența în D. Iacobescu nu acoperă în mod total judecata emisă.

Poezia lui Virgil Teodorescu (nr. 5) e definită ca o sete existențială de cuvinte, dezvoltată pe trei linii de forță detectabile : „imanența obiectuală, violența reactivă și visul sintetizat". Totul este conceput ca un proces dialectic dus pînă la capăt. Articolul despre Virgil Teodorescu apare ca una din cele mai specifice contribuții ale acestei istorii literare, fiind extrem de conform cu programul inițial al istoricului literar Ion Negoițescu. Trimiterile la cărțile lui Andreev în caracterizarea lui Gib I. Mihăescu (nr. 3) contribuie la descifrarea unei influențe creatoare în opera autorului.

Emil Manu

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN CRAIOVA. Primele două volume ale acestui periodic atestă faptul că utilitatea sa nici nu mai trebuie demonstrată, catedrele universitare fiind în același timp în chip tradițional (sau trebuind să fie) și centre de cercetare științifică, ale căror rezultate se cuvin supuse cît mai rapid și complex judecății opiniei publice. (Din acest punct de vedere surprinde mai degrabă întîrzierea cu care apar respectivele *Anale*, Universitatea craioveană funcționînd deja de cîțiva ani.) Sumarele publicației (avînd ca redactori responsabili pe Ion Călin pentru partea istorică, pe George Nimigeanu, — pentru secțiunea geografie, pe Pavel Țugui, — pentru secțiunea filologie și pe Constantin Cioroianu, — pentru partea de psihologie-pedagogie) sînt axate în principal pe realități istorice, geografice și cultural-literare oltenești, fără a se ajunge însă la vreun penibil exclusivism regionalist. Articole de istorie (pe care le-am fi dorit, ca și pe cele din secțiunile următoare, puse într-o ordine ceva mai semnificativă) semnează I. Călin, O.V. Toropu, V. Joița, Ș. Crăciunoiu, I. Pătroiu, S. Călin, St. Roman, I. Moșoiu, L. Deaconu și C. Tamaș. Aspecte geografice sînt dezbătute de G. Nimigeanu, C. Chițu, A. Șchiopoiu, Em. Negrea, N. Aur, E. Cosinschi, Ana Maloș, Renata Dogaru, Zenobia Rusta, Sorina Rădulescu. Partea filologică și literară este susținută de Pavel Țugui, Flora Șuteu, Cornelia Olănescu, Rodica Iordache, L. Stoianovici-Donat, Eugen Negrici, George Sorescu (secretar al seriei) V. Gr. Chelaru, Ion Trăistaru, Maria Beșteliu, Dorin Teodorescu, Eufrosina Leonte, Cornelia Diaconu, Titus Bălașa, Emil Dumitrescu, Adriana Uliu, Sonia Cuciureanu, Ioana Murar Stelian Ciucă, Ion Pătrașcu, Cornelia Cîrstea, Ion Schintee, C.D. Papastate, Valentina Vintilă, Katalin Dumitrașcu și Gheorghe Trandafir.

Partea de psihologie-pedagogie (introdusă de la nr. 2) este susținută de Constantin Cioroianu , Marin Stoica, Victor Oprescu și Constantin Postelnicu, nume ce atestă atît faptul că respectivele discipline au la Universitatea craioveană un număr apreciabil de reprezentanți, cît și pe acela că majoritatea acestora sînt în plină afirmare, ceea ce implică din partea forurilor responsabile o deosebită grijă pentru a le crea condițiile corespunzătoare. Lăsînd cititorului o bună impresie de ansamblu, căci în detaliu ar fi cîte ceva de spus, începînd cu sursele de informație și sfîrșind cu ortografierea unor nume și cu ținuta tipografică, *Analele* craiovene sînt un început și un exemplu și pentru alte instituții de învățămînt superior din țară care, deși funcționează de cîte un deceniu și mai mult, nu s-au învrednicit a-și alcătui și susține o publicație corespunzătoare. Faptul este cu atît mai de neînțeles cu cît unele dintr-aceste instituții (cum ar fi cele de la Baia Mare, Suceava, Bacău etc.) sînt situate și în zone încă puțin cercetate sub anume runghiuri, beneficiind în același timp de cadre tinere care, de-ar fi stimulate cum se cuvine, ar realiza studii și cercetări, articole demne de toată atenția. Fie ca pilda craiovenilor și a altora cîtorva să-i determine și pe ceilalți la mai multă mobilitate în validarea publică a unei părți a vieții științifice universitare.

George Muntean

CAIETELE MIHAI EMINESCU, II, Editura Eminescu, 1974. Inițiativă meritorie, reclamată atît de progresul cercetării eminescologice cît și de un înalt comandament patriotic, editarea în 1972 a *Caietelor Mihai Eminescu*, culegere colectivă de studii, articole, note, documente, iconografie și bibliografie, prezentate de Marin Bucur, se îmbogățește, la distanță de doi ani, cu cel de-al doilea volum al serialului.

Alături de monografii voluminoase, de studii ample și originale, de ediții critice sau de popularizare, de o publicistică bogată și cu caracter continuu, adăugînd an de an noi file la o extrem de vastă bibliografie eminesciană, *Caietele Eminescu*, — buletin de studii și revistă cu o periodicitate necalendaristică, răspunzînd doar criteriului valoric — vine să continue o tradiție începută de *Buletinul Mihail Eminescu* din 1930 și, mai ales, să întrețină, prin prospețimea și varietatea conținutului, interesul științific pentru cercetările privind viața și opera Poetului național.

Sumarul eclectic nu trebuie să deruteze în sens negativ. Mozaicul, în cazul de față, nu înseamnă improvizație, ci urmărește în mod deliberat să demonstreze cît e de largă și de diversificată pe specialități aria eminescologilor. Marin Bucur, cel care și-a asumat împovărătoarea răspundere a alcătuirii și coordonării acestor volume seriale, preciza în *Cuvîntul înainte* al primului volum că scopul major al acestor *Caiete* este acela de a iniția și a întreține o dezbatere vie și la înalt nivel științific în jurul personalității eminesciene, dezbatere la care să ia parte oamenii de cultură de toate vîrstele, de toate generațiile si fără discriminări de specialitate : documentariști, eseiști, filologi, comparatiști, arhiviști și textologi, critici, istorici literari și publiciști.

Așa se face că în sumarele ambelor volume se observă simetrii și continuități în ceea ce privește orînduirea conținutului în compartimente, fără granițe rigide : eseuri fluente, pe marginea inanalizabilei armonii eminesciene ; studii comparatiste stabilind, prin urmărirea unui motiv,

afinităţi elective, înrudiri de spirite mai mult decît filiaţii şi influenţe ; meditaţii punînd în lumină sensuri noi şi profunde în opere eminesciene, editate sau încă în manuscris ; studii filologice, lingvistice, structuraliste, documente noi, încercări de datare a unor texte etc.

Similitudinile între cele două volume, sensul continuator, se exprimă nu numai în reluarea celor cîtorva direcţii de discuţie, a celor cîtorva tipuri de studii şi articole alăturate în sumarul primului *Caiet*, ci mai ales în reluarea unor discuţii, a unor reflecţii sau a unor cercetări din punctul în care au fost întrerupte şi continuarea lor, de către alţi autori, cu noi propuneri, cu noi ipoteze, ceea ce accentuează caracterul de colocviu, de dezbatere, deziderat iniţial.

Astfel discuţia comparatistă în jurul *Florii albastre*, începută în Caietul I de Şt. Cazimir, care descoperea o sursă posibilă a motivului în *Les Contemplations* de Victor Hugo, a atras în dezbatere condeiele unor personalităţi : în volumul II, Al. Philippide vine cu confruntări de texte în infirmarea mult presupusei influenţe a lui Novalis, atrăgînd atenţia asupra confuziei — intrată în uzul criticii şi istoriei literare — izvorîtă din necunoaşterea de fond a izvorului ; Zoe Dumitrescu Buşulenga remarcă, folosind metoda comparatistă, superioritatea de structură a poeziei eminesciene şi face o analiză strînsă a planurilor temporale şi spaţiale prin care *Floare albastră* prefigurează *Luceafărul*.

O continuitate relevantă între cele două volume se află şi în discutarea eseist-analitică a unei interferenţe tematice predilecte în opera eminesciană : filozofia istoriei, exprimată simbolic în sentinţa ecleziastului — *vanitas vanitatum* — tradusă în titlul unui amplu poem neterminat : *Memento mori* sau *Panorama deşertăciunilor*, şi *dacismul* ca preocupare constantă şi de adîncime. Astfel *Glosele la Memento mori* ale lui N. Balotă din primul volum sînt continuate în volumul doi de Gh. Ceauşescu în articolul *Filozofia poetică a istoriei*, iar cercetările privind *Dacia în poezia lui Eminescu* ale lui Gh. Ceauşescu primesc adaosul bogat al explorării de manuscrise de către Marin Bucur, care într-un foarte inspirat studiu-eseu, intitulat neutru şi modest— *Variaţiuni pe „tema deşertăciunii" în teatrul eminescian* — uneşte viziunea melancolică eminesciană a prăbuşirii civilizaţiilor prin secole, poetul desprinzînd din fluxul istoric al succesiunii veacurilor etapele majore de dezvoltare a umanităţii, cu tragismul dacic care, la un moment dat, devine metaforă a luciditătii demne şi a superiorităţii geniului.

Referirea succintă a lui Dan Simonescu — în volumul I — la citirea de către Eminescu, a unor cronografe vechi româneşti, dintre care avusese cel puţin unul în biblioteca sa, este suplimentată, în volumul doi, de studiul amplu al lui Paul Cernovodeanu, *Eminescu şi cronografele româneşti*, însoţit de o foarte bogată anexă de note. Circumscriind rolul jucat de cronografele româneşti în vechea noastră cultură, făcînd un scurt bilanţ cronologic al cronografelor difuzate în ţările româneşti şi oprindu-se apoi la cele două tipuri de cronografe din posesia lui Eminescu, Paul Cernovodeanu propune identificări de expresii şi metafore între cronograful lui Mihail Moxa şi *Scrisoarea III* şi încearcă apoi să clasifice cuvintele, expresiile şi paragrafele din cronografe, care au atras atenţia lui Eminescu — fiind subliniate de poet. Clasificarea are în vedere conţinutul ideatic, problematica filozofică, pe de o parte, şi farmecul lexical, pe de alta. Un asemenea studiu dens, util şi serios, poate şi trebuie să se lipsească de adaosul unor epitete şi caracterizări — locuri comune : „însufleţitul nostru bard, „sensibilul bard", „faimosul critic" (pentru Maiorescu) etc.

Dealtfel cercetarea locului pe care-l ocupă literatura română veche în formaţia intelectuală a lui Eminescu cîştigă tot mai mult teren şi e reprezentată în volumul II al *Caietelor* şi de articolul lui Virgil Cîndea — *Glose la „Ferestile gîndirii"* care e un adaos la analiza comparativă — mai mult sau exclusiv filologică — întreprinsă de I. Creţu între codicele nemţean al lui Nicodim din Athos şi versurile sau notele eminesciene din 1876 — 1880. Adaosul lui V. Cîndea, întemeiat pe comparaţie de texte, vine să susţină ipostaza : Eminescu — cultivator şi continuator al tradiţiilor noastre literare medievale, Eminescu — cercetător al cărţilor vechi româneşti ca mijloc de apărare împotriva „stricării limbei" şi a neologismelor inutile.

Astfel de studii filologice, eseuri delicate şi pline de fantezie (ca al Cellei Delavrancea despre *Eminescu oglindit în Chopin*), analize erudite de motive şi simboluri, discuţii mixte, critico-filologice (ca articolul lui Edgar Papu despre *Ambivalenţa visului la Eminescu*, în care autorul ia în cercetare cele două sensuri şi două pluraruri ale cuvîntului *vis* şi prezenţa lor în lirica eminesciană, sau ca analiza stilistică a lui Gh. Bulgăr, *Din componentele stilului eminescian — numele de metale*), comentarii pe marginea unor texte despre Eminescu, inedite sau deja difuzate (Gabriel Ţepelea, *Pagini inedite despre Eminescu ale lui Sextil Puşcariu*, Ion Dumitrescu, *Cursurile lui D. Caracostea despre Eminescu*, Vl. Streinu, *Eminescu văzut de Călinescu*, prin intermediul lui G. Muntean care foloseşte astfel prilejul de a evoca doi mari contemporani prin modul de a-l înţelege pe Eminescu), desprinderi de versuri eminesciene autonome din încercările dramatice aflate în manuscris (Marin Bucur, *Fragmentarium*

lirie postum), încercări comparatiste (Nina Façon, *Pe marginea unor similitudini între Eminescu și Leopardi*) alternează cu studii structuraliste care se adresează doar lectorului avizat (Paula Diaconescu, *Interiorizarea descrierii și perspectiva modală și temporală în „Melancolie"* și Solomon Marcus, *Cercetări matematice recente asupra unor poezii ale lui Eminescu*), cu publicarea serială a unor scrisori pe teme lingvistice adresate de Ș. Cioculescu lui Perpessicius, cu rezultatele unor noi cercetări în fonduri arhivistice privind biografia poetului și a familiei sale (Augustin Z. N. Pop, *Din ultimii ani*, și foarte serioasa contribuție a lui D. Vatamaniuc, *Ilie Eminovici*, care în afară de lămuririle biografice privind existența — pînă azi rămasă obscură din punct de vedere documentar — a fratelui mai mare, tovarăș de joacă evocat în primele încercări lirice, vine cu o ipoteză cu totul îndreptățită, menită să facă lumină în cele ce privește anul 1863—1864, rămas alb în biografia lui Eminescu. Poetul ar fi venit să-și viziteze fratele, medic, încă supleant, din cauza vîrstei prea mici (17—18 ani), absolvent al Școlii naționale de medicină a lui Carol Davila și intern la Spitalul Colentina. De aici, din București, murindu-i fratele, Eminescu se va întoarce la Cernăuți, însoțind trupa de teatru Tardini-Vlădicescu).

Foarte interesantă este și ipoteza propusă de Emil Manu privind precizarea datării unui manuscris (*O traducere din Ovidiu și rectificarea unor date*), dar ea lasă încă loc unor discuții și unor semne de întrebare. Pornind de la două variante aflate în manuscrisele eminesciene și publicate de Perpessicius cu presupunerea că ar aparține perioadei 1877—1879 (e vorba de traducerea a două versuri din *Tristia* lui Ovidiu), Emil Manu comunică descoperirea unei a treia variante inedite într-un album de epocă care a aparținut Elizei Grigoriu, soția lui Petru V. Grigoriu, cunoscut colaborator al „Convorbirilor literare". La fila 116 a albumului, Eliza Grigoriu notează conținutul acestuia: „chiox de poésies, pensées, sentences françaises et roumaines, 1871, décembre 20, Jassy". Din faptul că traducerea versurilor latinești se află, transcrisă de mîna lui Eminescu, la fila 108, Emil Manu trage concluzia că datarea acestei traduceri s-ar putea fixa la anul 1871.

Ipoteza nu poate fi infirmată, dar poate fi pusă sub semnul îndoielii. În astfel de albume de epocă nu se respecta cronologia strictă a paginilor. Fiecare solicitat își alegea la întîmplare o filă rămasă încă goală. În album se află și autografele lui Creangă și Caragiale, pe care posesoarea albumului nu i-a putut cunoaște decît mult mai tîrziu. E foarte posibil ca și Eminescu să fi scris aici abia prin 1877—1879, mai ales că această variantă recent descoperită pare a fi cea mai elaborată dintre cele trei existente și deja datate provizoriu de Perpessicius.

Un merit suplimentar al *Caietelor Eminescu* este deci și acela ca, în afară de interpretări originale și îmbogățiri documentare, să deschidă discuții între specialiști, menite să întrețină viu interesul pentru tot ceea ce vine în atingere cu biografia și creația marelui nostru poet.

Rodica Florea

CAHIERS ROUMAINS D'ÉTUDES LITTÉRAIRES. Numărul 2/1974 al revistei trimestriale de critică, estetică și istorie literară, editată de *Univers* este dedicat literaturii, umanismului și viitorului, tematică înalt instructivă, implicînd atît lămurirea conceptelor pe armătura cărora se sprijină dezbaterea, cît și un vast dialog interdisciplinar, filozofic, literar și sociologic. Este, astfel, firesc, ca Jean Starobinski (*La littérature et l'irrationnel*) să ridice tocmai problema ce este literatura, ca prim pas în abordarea acesteia sub raportul opoziției între rațional și irațional. Sfera jocului, a simulacrului, este asociată noțiunii de irațional, aceasta însăși fiind considerată ca potențată de replica unei raționalități complice, după cum și situația opusă este tot atît de frecventă. Căci, spune autorul, la limita lucrurilor, cu cît o morală dă o definiție mai restrictivă a raționalității, mai plată, mai prudentă, cu atît mai mult va vedea ea lumea năpădită de absurditate, prostie, nebunie, pe care le va denunța. Există deci o distincție între iraționalul văzut de un spirit indemn și acela așa cum se exprimă prin vocea scriitorului, spre a revendica o autoritate refuzată și spre a sfărîma supremația cutărei forme de raționalitate, în care caz iraționalul dobîndește de circumstanță atributele unui suprarealism, revendicîndu-și o funcție epistemologică. Totodată, pledoaria pentru a legitima izgonirea rațiunii, scrie J. S., este cînd o contradicție flagrantă (în cazul în care această renunțare vrea să treacă drept definitivă), cînd un mod de a viza recuperarea, în interesul unei interpretări în cele din urmă raționale, a oricărei activități iraționale. Nici subordonarea însă a activităților iraționale unei rațiuni lărgite (unei „rațiuni arzătoare", după expresia teoreticianului) nu poate reprezenta ultimul aspect al raporturilor dintre literatură și irațional. Cînd iraționalul se impune drept tot ceea ce trebuie cunoscut, singurul obiect, singurul absolut, singura autoritate, cînd sentimentul nu se mai supune decît sieși, renunțînd

la conceptul de adevăr, atunci raportul antinomic dispare, în dauna cunoașterii, aspect radical ținînd iraționalul pur, insignifianța. Dar chiar și atunci se caută rațiuni de a ne deștepta interesul asupra acestei forme de expresie, de unde drumul paralel al căilor iraționalului emancipat cu cele ale ambițiilor ultraraționaliste ale metodologiilor analitice și critice, precum și contaminarea lor. Jean Starobinski se pronunță pentru acei creatori și critici care, în starea celei mai treze raționalități manifestă cea mai mare sensibilitate față de irațional.

În reflexiunile sale asupra puterilor literaturii, Romul Munteanu meditează la statutul scriitorului sub raportul apartenenței acestuia la o cetate, un stat etc., deci sub un unghi istoric, comparînd împrejurări cunoscute cînd o operă literară a exercitat o acțiune profundă și imediată asupra publicului, cu altele, nefavorabile, care au întîrziat receptarea unor opere altfel valoroase. Timpul necesar publicului spre a se obișnui cu anumite opere, materializat în conceptul lui H. R. Janss (*Erwartungshorizont*) este indicat drept un factor important de înțelegere a funcționalității sociale reale a operei, cu rezervele necesare. Romul Munteanu conchide asupra confluenței imperativului estetic al operei literare cu cel etic și politic. Puțin sensibilă, dacă nu total indiferentă față de scrierile propagatoare ale unui estetism strict, afirmă criticul, societatea contemporană caută răspunsuri la marile probleme pe care ni le pune epoca noastră. Totuși, dacă în trecut Voltaire, Diderot, Rousseau au pus premizele revoluției franceze, astăzi literatura, ea singură, nu mai poate determina o opinie publică univocă. Sau, cum pretindea Claude Roy, „nici o carte n-are astăzi efectul imediat al unui agent de circulație sau al avertismentului difuzat de amplificatoarele dintr-o gară". Totuși, rezonanța literaturii este cu siguranță mult mai profundă și mai prelungită. Printre contestatorii acestei teze, Freud (Die Zukunft einer Illusion) constată că nici o creație literară n-a putut anihila în om instinctul de distrugere. La rîndul său Romul Munteanu afirmă că în ierarhia socială a valorilor actuale, cu toate că factorul politic are o pondere mult mai mare decît cel literar, contradicția nu se naște decît în zonele culturale în care lipsește fundamentul democratic al societății. Misiunea scriitorului ar fi, deci, de a refuza tot ceea ce se vădește perimat sau inechitabil într-o societate. Examinînd spectrul societății de consum, Herbert Marcuse crede că în cazul ei acest lucru nu mai este posibil, aserțiune cu care însă nu se arată de acord, pe care o neagă atitudinea atîtor scriitori din lumea întreagă față de aspectele nocive ale societății contemporane.

Despre tipurile de comunicare la frontiera literaturii (littéraire et non littéraire), acolo unde existența unei finalități organizatoare a scrisului devine nesigură, face concludente considerații criticul Silvian Iosifescu, conchizînd că impresia de unitate complexă a operei se naște în clipa în care recunoaștem individualitatea răspunsului, fie neliniștea și exilul moral al lui Kafka, autoanalizele lui Stendhal sau orgoliul fraților Goncourt.

Studiul mai cuprinzător, el însuși la fruntariile teoriei și la porțile poeziei (*Nature, catharsis et l'homme*) al lui Dumitru Popescu pleacă de la implicațiile dublului raport dintre om și natură, acela de produs al ei și de demiurg totodată. Situat în centrul naturii, omul se îndepărtează totuși din ce în ce de natura primordială, humusul este îngropat și ascuns, ne înconjurăm de beton, cărămizi și oțel, act cu grave consecințe biologice. Sînt puse în discuție înseși raporturile afective cu natura, cunoașterea armoniei acesteia, în care omul e, oricum, integrat, de unde o mare devalorizare a misterului, o creștere a superficialității omului, pe măsura adîncirii competenței sale, o scădere a factorului emotiv. Arta s-ar putea ea substitui naturii, ca un paleativ? Autorul crede că nu, deoarece tocmai natura este laboratorul infinit al sentimentelor umane, sursa oricărei filozofii. Însăși lupta pentru stăpînirea naturii a înălțat conștiința omenească, dezvoltîndu-i facultățile, energia. Prin urmare, numai natura, în imensa ei delicatețe, ne poate îndepărta calvarul unei rupturi totale cu neantul și cu conștiința, cei doi poli ai dramei umane.

Dedicat umanismului și dificultăților de ambiguitate teoretică, studiul *informat* al lui Octavian Chețan combate ideea unei crize ce ar săpa bazele teoretice ale umanismului, considerate de unii filozofi (Heidegger, Althusser) caduce, utopice și ambigue. Autorul se situează mai ales în raport cu „antiumanismul teoretic" al acestuia din urmă, fundamentat pe o anumită interpretare a marxismului. O caracteristică a discuțiilor pe tema umanismului este faptul că deși participanții la dezbateri folosesc în general aceleași concepte de bază, ele nu sînt utilizate și integrate în același sens. Un trecut de mai multe secole a înzestrat conceptul de umanism cu o pluralitate de sensuri, cîteodată indistinct percepute de către teoreticienii înșiși. Dealtfel, termenul de umanism are o semnificație istorică precisă, conținută în factorul cultural al Renașterii și o alta relevînd concepția actuală asupra omului și umanității, în care ne referim la acea teorie filozofică ce proclamă valoarea și demnitatea omenească, necesitatea de a dezvolta virtualitățile creatoare ale individului. Umanismul premarxist postula problematica naturii umane pe un plan abstract, speculativ, antiistoric, proclama esența universală a omului ca atribut fundamental al indivizilor, propunea adică

un empirism al subiectului și un idealism al esenței, și invers. Diferitele modalități prin care înțeleg teoreticienii depășirea vechii noțiuni de umanism prin prisma gîndirii marxiste constituie și sursa divergențelor de interpretare. *Antiumanismul teoretic* al lui Althusser nu detașează umanismul marxist de cel tradițional, idealist și abstract, dimpotrivă, izolează marxismul de implicațiile sale umaniste. Autorul scoate în evidență *cum, refuzînd umanismului* calitatea de teorie, Althusser îi recunoaște necesitatea existenței în domeniul ideologic, considerîndu-l de resortul practicei vieții social-politice. Dimpotrivă, Adam Schaff susține teza conform căreia marxismul reprezintă singurul umanism integral, omul și problemele sale fiind în centrul interesului socialismului în întregul său, de unde însă și constatarea că, la rîndul său, A. Schaff pune accentul tot pe practica vieții sociale și nu pe conținutul teoretic al umanismlului. În opinia autorului, o anumită clarificare a termenilor devine necesară spre a sistematiza teoretic umanismul. Față de întinderea acestor tematici, prezența unor studii de aplicație (*Jean Rousset*, Rousseau et l'avenir de théâtre à Genève, *Ion Hobana*, Futurism and Fantasy in Romanian Science-Fiction, *Adrian Marino*, The Future; a modern „Topos") apare cu atît mai bine venită, după cum meritorie ni se dezvăluie reluarea unor probleme din studii, în *Cronica traducerilor* sau în *Recenzii*. Semnalăm, ca un caz specific, prezența unor nume de prestigiu la rubrica recenziilor și chiar la aceea intitulată *Caleidoscop*: Al. Piru, Edgar Papu, N. Balotă, D. Micu, Mircea Popa, Tudor Olteanu, precum și varietatea tematică în cuprinsul rubricilor respective, de la evocarea lui Sașa Pană (*Irina Bădescu*) sau a lui Lucian Blaga în studiul Nicoletei Corteanu Loffredo (*Profili di estetica europea, Lucian Blaga, Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung*, Roma, Casa Editrice Oreste Barjes, 1971, recenzat de către Al. Piru), la reliefarea prezenței românești a lui Mircea Eliade sau la recenzarea cărții străine (*Entretiens sur la paralittérature*, sous la direction de Noël Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel, Paris, Plon, 1971), de Antoaneta Tănăsescu. Apărută în condiții grafice demne, revista se impune ca un instrument de lucru tot atît de valoros pe cît de însemnat în schimburile intelectuale care apropie culturile, ideile, oamenii, în epoca noastră atît de pasionată după informație și sinteză.

B. Cioculescu

Anchete sociologice internaționale

Contestată în general din cauza caracterului empiric al metodologiei și implicit al concluziilor, dar acceptată pentru efortul de a face evidente relațiile dintre opera de artă și receptorul ei, sociologia literaturii reprezintă totuși o perspectivă necesară în constituirea unei viziuni de ansamblu asupra unui moment sau a unei epoci, în înțelegerea dinamicii circulației valorilor, a gustului unui grup, clase sociale etc. Caracterul complex al epocii contemporane, schimbările care au modificat esența raporturilor dintre om și natură, om și societate, definirea tipului actual de civilizație prin expresii ca ,,societate de consum" sau ,,mass media", favorizează studiile de sociologie. În acest sens, nu e întîmplătoare atenția acordată unor lucrări de sociologie în general și de sociologie a literaturii în mod particular de ,,prospectare" a relațiilor existente și posibile între operă și public, de răspuns și acționare concretă în reglarea unor perturbări din mecanismul receptării.

În ultimii ani, anchetele sociologice (mai puțin utilizate la noi, interesul mergînd în special spre aspectele teoretice) și sondajele paralele în mai multe țări, sînt modalități de lucru frecvente. Spre exemplu, în cadrul unui sondaj comparativ internațional, un grup de la secția de cercetări a Institutului de cultură din Budapesta (sub îndrumarea lui Józsá Peter), în colaborare cu catedra de sociologie a literaturii de la École Pratique des Hautes Études din Paris (sub conducerea lui Jacques Leenhardt), au organizat o dublă anchetă în jurul romanelor *Lucrurile* de Georges Perec și *Cimitirul de rugină* de Fejesi. În ambele țări cărțile au fost citite de către același număr de persoane, aparținînd acelorași categorii sociale — ingineri, tehnicieni, muncitori calificați și necalificați. Pentru fiecare din cele două romane, asemănătoare prin valoarea de generalitate etică a problemelor dezbătute, s-a alcătuit un chestionar cuprinzînd 36 de întrebări. Scopul anchetei a fost nu doar urmărirea impresiilor directe, raportabile la cartea în sine, ci mai ales deschiderea spre un sistem mai general de valori, în care să fie implicată atitudinea cititorului față de muncă, bunuri materiale, contradicții sociale etc. În cele ce urmează, ne vom referi la ancheta din Ungaria despre *Lucrurile* lui G. Perec (realizată de Józsá Peter), cunoscut și în traducere românească. Reamintim pe scurt ideea romanului, considerat, dealtfel, un roman sociologic: doi tineri, Sylvie și Jérôme, își cîștigă existența făcînd sondaje de public în favoarea unei firme publicitare. Nemulțumiți de posibilitățile materiale limitate, vor încerca diverse moduri, între care și obținerea unor slujbe în Africa, de a-și schimba soarta. Aspirațiile lor se degradează treptat într-o sete de obiecte de consum, de lucruri. Sfîrșitul romanului nu oferă o soluție concretă: se vor integra cei doi societății care a generat aceste conflicte sau vor găsi în ei resurse suficiente pentru a afla o satisfacție mai durabilă decît cea oferită de lucruri.

Cele 36 de întrebări adresate unui număr de 150 persoane se pot împărți în trei grupe principale:

1. Cele care exprimă judecata lectorilor asupra condiției protagoniștilor, a raportului față de muncă, existență, realizări sociale. Spre exemplu: înțelegeți decizia lui Jérôme și a Sylviei de a nu alege, după exemplul prietenilor lor, o meserie bine definită?; care este opinia dvs. despre munca pe care ei o fac la începutul romanului? dorințele lor sînt normale? problemele lor vă sînt familiare sau relevă *oameni* de *o* structură aparte?

2. Cele care implică opiniile referitoare la soarta personajelor, la consecințele faptelor lor, de tipul: viața lui Jérôme și a Sylviei va reuși? cum vă imaginați viitorul cuplului?

3. Cele care apreciază poziția scriitorului și-n acest fel formulează unele aprecieri de valoare generală și etico-socială?

Pentru prima serie de întrebări, cea mai importantă, din ea deducîndu-se și celelalte, răspunsurile se clasează astfel: o minoritate infimă a subscris fără rezerve la conduita eroilor și a aruncat responsabilitatea eșecurilor lor asupra împrejurărilor, susținînd că existența celor doi este o reușită. Pentru această categorie de cititori superficiali, personajele duc o luptă naturală și inevitabilă pentru bunăstare, suportul fericirii,

iar în cadrul acestei lupte munca este un rău necesar. Interesant pentru acest tip de lector este faptul că nu apreciază comportamentul personajelor drept o revoltă contra ordinii sociale în care trăiesc, ci ca pe o tentativă de a găsi drumul cel mai scurt spre bunăstarea materială. Majoritatea răspunsurilor la prima serie de întrebări, cam 90 la sută, condamnă atît comportamentul, cît și concepția de viață a lui Jérôme și a Sylviei. În interiorul acestei categorii de răspunsuri se pot diferenția mai multe poziții care precizează mai amănunțit atitudinea:

a) Cei doi au oroare de munca cinstită și aspiră la o fericire facilă.

b) Ei doresc întotdeauna ceea ce nu au, de unde comportamentul lor dezordonat, nefiind capabili să ducă o existență normală, „să se așeze".

c) Ei trăiesc într-un univers de vise, țelurile lor nu au nimic serios, vînează himere, în loc de a căuta stabilitatea.

d) Ei trăiesc în afara realității, aspirațiile lor sînt normale, dar nu înțeleg că se obțin prin muncă asiduă.

e) Cauza principală a dezrădăcinării lor este lipsa unor scopuri bine definite și inactivitatea, doar munca putînd oferi un echilibru interior.

f) Ei sînt „păpuși de ceară", care nu vor să studieze, nu cunosc o existență rezonabilă, nici plăcerea muncii sau satisfacțiile unei vocații împlinite.

g) Sînt tineri inteligenți, care merită o soartă mai bună: în planul abstract, revolta lor împotriva modului de viață burghez este justificată, dar în practică nu există alegere. Ei vor sfîrși prin a se supune.

Modul în care au fost grupate este dat de numărul răspunsurilor, în ordine descrescîndă.

Criteriile de analiză și interpretare în cadrul fiecărei serii de întrebări sînt numeroase. Între acestea, și cel al apartenenței lectorilor la categorii sociale diferite. În funcție de acest element, concluziile sînt următoare: muncitorii au afirmat că ceea ce contează e caracterul interesant al muncii, ca permite eliberarea de incertitudini; inginerii au vorbit fie de *poziție*, de *revoltă* motivată contra modului de viață mic burghez, de *vocație*; tehnicienii sînt cei care consideră munca drept o constrîngere obiectivă, dar și o soluție, pentru că cel care lucrează mai bine își poate afla mulțumirea și echilibrul.

Concluziile acestei anchete paralele au fost publicate doar parțial. Atunci cînd vor fi terminate, vor oferi un material documentar atît pentru modul în care au fost receptate romanele în cele două țări, cît și pentru mentalitatea, nivelul de cultură al categoriilor sociale participante.

Cu o arie de investigație și de circulație mai restrînsă, anchetele de la Institutul central de bibliologie și metodologie din Budapesta (pentru a rămîne cu ilustrarea preocupărilor actuale de sociologie a literaturii în spațiul culturii ungare) se centrează asupra unor probleme legate mai direct de relația public-carte. Dată fiind forma de organizare a Institutului, există posibilitatea de a se supraveghea direct lecturile din numeroase biblioteci publice, fapt care permite sondaje mai îndelungate sau repetate la intervale de timp, ceea ce sporește valoarea concluziilor. Iată cîteva titluri: *Intelectuali, lectură și biblioteci* (István Kamarás — Peter Polónyi), *Profesorii maghiari și lectura literară* (Tánczos Gábor), *Muncitorii și lectura* (István Kamarás), *Profesorii și lectura* (Agnes Károlyi).

Chestionînd prezentul, ancheta sociologică oferă în același timp ipoteze rațională pentru viitor — argument pentru amplificarea sondajelor sociologice internaționale.

Mioara Apolzan

Al treilea Congres Internațional de studii sud-est europene

Între 4 și 10 septembrie 1974 a avut loc la București cel de al treilea Congres internațional de studii sud-est europene; manifestare de prestigiu și de răsunet internațional, Congresul a prilejuit întîlnirea a peste două mii de participanți din 33 de țări, care au prezentat aproape o mie de comunicări. Participarea românească la lucrările acestui Congres a fost deosebit de amplă și de reprezentativă, multe dintre comunicările prezentate situîndu-se în centrul interesului și al discuțiilor care au avut loc.

Lucrările secțiunii a III-a, consacrate literaturii, au fost inaugurate de raportul prof. Zoe Dumitrescu-Bușulenga și Al. Duțu: *L'étude comparée des littératures du Sud-Est européen (problèmes et méthodes)*; cercetătorii români, printre care numeroși membri ai Institutului nostru, au susținut comunicări apreciate atît pentru datele noi aduse în discuție, cît și pentru punctele de vedere fertile, pentru interpretările propuse. Au fost prezentate comunicări consacrate unor importante probleme metodologice și de teorie a disciplinei (I. C. Chițimia, *L'ancienne littérature roumaine dans le contexte des littératures du Sud-Est européen*; P. Cornea, *„Lumières" et „romantisme" dans le Sud-Est européen*; Al. Dima, *Tendances humanistes dans la littérature roumaine des XIXe et XXe*

siècles; M. Novicov, Генезис реализма в балканских и юго-восточных европейских литературах; V. Cândea, *La culture roumaine et le Proche-Orient* etc.), interferențelor și schimburilor cultural-literare (Gh. Mihăilă, *Le „Panégyrique de Constantin et Hélène" d'Euthyme de Târnovo dans le cadre des relations littéraires byzantino-slavo-roumaines*; M. Anghelescu, *Sur la diffusion des contes orientaux dans les littératures balkaniques*; Pandele Olteanu, Восприятие произведения *Fiore di Virtù* в балканской литературе; C. Poghirc, *Homère et la ballade populaire roumaine*; N. Balotă, *La notion de „Hellade" dans la poèsie roumaine moderne*; Al. Cizek, *The Argument of the Hero and the Wise man in the Sequel of Alexander's Romances*; Medeea Freiberg, *La circulation d'un roman sentimental en roumain et en grec*; Ileana Vîrtosu, *Une double filière dans la traduction roumaine des Aventures de Télémaque* etc.) sau unor metode speciale aplicate la studiul sociologic al literaturilor balcanice (Cătălina Velculescu, *Liste de souscripteurs : méthode d'analyse*) etc.

Participarea unui mare număr de specialiști reputați străini, atît cu comunicări cît și la discuții (C. Th. Dimaras, Zoran Konstantinović, G. Dimov, E. D. Tappe, R. Mantran, Dušan Nedeljković, W. Bahner; A. Pertusi etc.) a dat dezbaterilor din cadrul secției de literatură un caracter deosebit și a contribuit la mai buna cuprindere a tuturor problemelor; dealtfel, un mare număr dintre participanții din străinătate (Eva Behring — R.D.G., Ante Kadić — S.U.A., Cr. Ghenov și I. Konev — Bulgaria, S. Domokos — Ungaria, Vera Antić — Iugoslavia, Z. Konstantinović — Austria ș.c.l.) au prezentat comunicări consacrate — parțial sau în întregime — unor probleme ale literaturii noastre, semn al interesului deosebit de care se bucură aceasta peste hotare.

Informare reciprocă asupra unor teme comune

Între 30 noiembrie și 20 decembrie 1974, în cadrul acordului de relații între Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România și Academia de Științe a U.R.S.S., Marcel Duță, cercetător științific principal la Institutul de istorie și teorie literară „G Călinescu", a întreprins o călătorie de documentare și schimb de experiență la Institutul de literatură universală „Maxim Gorki" din Moscova și la Institutul de istorie a literaturii ruse „Puşkin" din Leningrad. Deplasarea a avut ca obiectiv principal informarea reciprocă a colectivelor din institutele sovietice și român care studiază evoluția modernă a genului epic, îndeosebi a romanului, asupra problemelor de metodologie a cercetării, periodizare, clasificare a unor tipuri și structuri de roman, transformările personajului etc.

Institutul moscovit are în planul său chiar elaborarea unui *Tratat despre roman* (coordonator: Gh. I. Lomidje), cu mari capitole dedicate lui Gorki (specialist: Alexandru I. Ovcearenko), reflectării războiului pentru apărarea Patriei (specialist: Vladimir I. Borsciukov) ș.a., ca și o parte însemnată consacrată tradițiilor romanului sovietic, dezbaterilor teoretice din deceniile 20 și 30, care au fost studiate de colectivul leningrădean de literatură contemporană (șef: Valentin A. Kovaliov). Discuțiile au fost deosebit de fructuoase, realizîndu-se astfel o informare promptă și exactă, o dezvoltare continuă a relațiilor de colaborare între institutele similare de cercetare literară.

Schimburi româno-ungare

În cadrul planului de colaborare dintre Academia de Științe Sociale și Politice a R.S. România și Academia Ungară de Științe, Mioara Apolzan, cercetător științific la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", a efectuat între 25 septembrie — 9 octombrie 1974 o călătorie de documentare și schimb de experiență în R. P. Ungară. La întîlnirile cu cercetătorii Institutului de literatură din Budapesta (M. Szabolcsy, G. Vajda, L. Nyirö, E. Bene, Pál Miclós, Peter Pór) s-au avut în vedere probleme metodologice legate de istoria literaturii contemporane, precum și de teoria actuală a prozei. Cu prof. S. Domokos, șeful catedrei de literatură română de la Universitatea din Budapesta, discuțiile s-au referit mai ales la poezia română contemporană. Un schimb interesant de opinii despre studiile de sociologie a literaturii a avut loc în cadrul discuțiilor cu cercetători de la Institutul de cultură din Budapesta (Jószá Péter) și de la Institutul central de bibliologie și metodologie din Budapesta (István Kámaras, Agnes Károly, Havas Katalin).

Călătorie de studii în R.P. Ungară

În cursul anului 1974, Dorina Grăsoiu, cercetător științific la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", a efectuat o deplasare în R. P. Ungară, în cadrul pro-

gramului de colaborări al Academiei de Științe Sociale și Politice a R. S. România. Pe parcursul celor două săptămîni cercetările au fost orientate în sensul stabilirii modului de receptare a literaturii române moderne și contemporane în contextul criticii și istoriografiei maghiare (antologii de poezie și proză românească, traduceri din operele reprezentative ale scriitorilor noștri, monografii de autori etc.). În acest sens s-au stabilit contacte cu cercetătorii Institutului de istorie literară din Budapesta (prof. univ. István Söter, prof. univ. G. Vajda, prof. univ. László Sziklay, G. Bodnar — șeful sectorului de literatură modernă ungară), precum și cu redactorii editurii *Europa*, care în cadrul colecției *Biblioteca modernă* au publicat și urmează să tipărească traducerea operelor unor scriitori români contemporani de prestigiu (Petru Popescu, Nicolae Velea, Platon Pardău etc.). Pe aceeași linie au avut loc întrevederi cu prof. univ. Domokos Samuel, șeful catedrei de literatură română din cadrul Facultății de limbi romanice a Universității din Budapesta și cu prof. univ. Pálffy Endre, cu care au fost discutate relațiile literare dintre poporul român și cel ungar, cu referiri speciale la Octavian Goga (asupra căruia profesorul S. Domokos a scris o amplă monografie) și la George Coșbuc (care constituie subiectul unei voluminoase cărți a profesorului P. Endre, apărută în 1973 la Budapesta).

Schimburi româno-bulgare

Între 28 noiembrie și 6 decembrie 1974, Rodica Florea și Mircea Anghelescu, cercetători principali la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", au efectuat o călătorie de documentare în R. P. Bulgaria, în cadrul planului de colaborare dintre Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România și Academia Bulgară de Științe. A avut loc cu acest prilej un schimb de experiență între cercetătorii români și cercetătorii bulgari de la Institutul de literatură din Sofia (prof. G. Dimov, director Jecev, Ilija Konev, Stefana Tarinska), s-au discutat aspecte ale colaborării bilaterale în cadrul temei comune *Relații literare româno-bulgare în secolul al XIX-lea*, colaborare care se va concretiza într-un volum de studii româno-bulgare și în două simpozioane pregătitoare, unul prevăzut a avea loc în mai 1975 la Sofia. S-au schimbat, de asemenea, opinii interesante privind modalitatea de receptare a literaturii contemporane, respectiv române și bulgare, precum și asupra elaborării unor istorii de literatură contemporană aflate în lucru.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives, work-hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors, and students. Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the Review. The Review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departemnts and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

★

La Revue d'histoire et de théorie littéraire contribue à la valorisation scientifique du patrimoine littéraire national, au développement des études et des recherches d'histoire et de théorie littéraire, de littérature universelle et comparée, d'esthétique et de folklore. La revue publie des études, des articles, des débats, des commentaires et des documents, des comptes rendus de livres et de périodiques de spécialité, des notes bibliographiques et des chroniques de la vie scientifique, afin d'informer au sujet des résultats obtenus dans ces domaines en Roumanie et à l'étranger, d'encourager les échanges d'idées, les initiatives, les hypothèses de travail, les points de vue et les nouvelles méthodes d'exploration et d'interprétation du phénomène littéraire.

★

La revue, fondée par G. Călinescu, paraît sans interruption depuis 1952 (pendant la période 1952—1964 sous le titre d'*Etudes et recherches d'histoire littéraire et de folklore*), étant la seule de ce profil en Roumanie. La revue est l'organe de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire „G. Călinescu" de l'Académie de sciences sociales et politiques, institut où travaillent des spécialistes dans le domaine de la littérature roumaine, universelle et comparée, dans le domaine de l'esthétique, de la théorie littéraire, du folklore, etc.

★

Par diversité de son contenu, par les rubriques introduites à partir de 1974, la revue s'adresse aux historiens et théoriciens littéraires, aux comparatistes, aux esthéticiens et aux folkloristes, aux critiques littéraires et aux écrivains, aux chercheurs et aux publicistes, aux professeurs et aux étudiants.

★

Elaborés par des spécialistes consacrés, par des professeurs et par des chercheurs — roumains et étrangers— les travaux publiés aspirent à ouvrir de nouvelles perspectives dans l'investigation et la compréhension complexe des domaines abordés, à promouvoir un point de vue roumain dans l'étude contemporaine de la littérature.

★

Les collaborateurs sont priés d'envoyer les articles dactylographiés selon l'usage courant : la responsabilité concernant le contenu regarde seulement l'auteur. Les auteurs reçoivent 30 tirés à part à titre gratuit. Les manuscrits non publiés ne sont pas renvoyés. La correspondance, les livres et les revues pour l'échange ou pour des comptes rendus seront envoyés à la rédaction (73, Boulevard Republicii, Bucarest III).

★

Les demandes d'abonnements de l'étranger seront envoyées à *Rompresfilatelia*, B.P. 2001 (télex 011631), Bucarest, 64—66, Calea Griviţei.

În numărul 2 (1975):
Studii despre M. Eminescu *(Marin Bucur, Gh. Ceaușescu, George Munteanu, M.Vornicu etc.);*
Mai semnează: *Dinu Pillat, Adriana Mitescu, D. Deletant (Anglia), G. Ștrempel Mihaela Șchiopu, Al. Săndulescu, Ana Maria Brezuleanu, P. Țugui, Ileana Verzea etc.*

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
TOMUL 24, NR. 1, 1975

Lei 25

I 2765

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

— *Aniversarea lui Eminescu :*

Zoe Dumitrescu Bușulenga, Marin Bucur, Gh. Ceaușescu, Mihai Vornicu, George Munteanu, Amita Bhose (India), Zdenek Wittoch (Praga), N. Scurtu, Emil Manu;

— *Alexandru Philippide la 75 de ani* (Dinu Pillat, Adriana Mitescu) ;

— *Confluențe* (Ileana Verzea) ;

— *Note și documente* (D. Deletant — Anglia; G. Ștrempel);

— *Cronica ediției* (Al. Săndulescu);

— *Revista revistelor* ;

— *Critică și bibliografie* ;

— *Actualitatea științifică.*

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOM 24

2

1975

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 24, NR. 2, 1975

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACŢIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA
Redactor şef: GEORGE MUNTEAN
Redactor şef-adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacţie: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea ştiinţifică a patrimoniului literar naţional, la dezvoltarea studiilor şi cercetărilor de istorie şi teorie literară, de literatură universală şi comparată, estetică şi folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii şi documente, recenzii ale cărţilor şi periodicelor de specialitate, note bibliografice şi cronici ale vieţii ştiinţifice, menite să informeze asupra rezultatelor obţinute în aceste domenii, în ţară şi în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, iniţiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere şi metodele noi de explorare şi interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 şi 1964 cu titlul *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, în care lucrează specialişti în literatură română, universală şi comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor şi teoreticienilor literari, comparatiştilor, esteticienilor şi folcloriştilor, criticilor şi scriitorilor, cercetătorilor şi publiciştilor, profesorilor şi studenţilor.

Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform uzanţelor curente, responsabilitatea asupra conţinutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării şi schimbului se vor trimite pe adresa redacţiei.

Pentru a se asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, vă puteţi abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, Bucureşti, Calea Victoriei 125, sectorul I (de unde publicaţia noastră poate fi procurată şi direct sau prin poştă) sau prin oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Bd. Republicii, nr. 73,
Bucureşti III

NICOLAE CEAUŞESCU

PREŞEDINTELE REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

JURĂMÎNTUL
PREȘEDINTELUI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

« Jur să slujesc cu credință patria, să acționez cu fermitate pentru apărarea independenței, suveranității și integrității țării, pentru bunăstarea și fericirea întregului popor, pentru edificarea socialismului și comunismului în Republica Socialistă România !

Jur să respect și să apăr Constituția și legile țării, să fac totul pentru aplicarea consecventă a principiilor democrației socialiste, pentru afirmarea în viața societății a normelor eticii și echității socialiste !

Jur să promovez neabătut politica externă de prietenie și alianță cu toate țările socialiste, de colaborare cu toate națiunile lumii, fără deosebire de orînduire socială, pe baza deplinei egalități în drepturi, de solidaritate cu forțele revoluționare, progresiste de pretutindeni, de pace și prietenie între popoare !

Jur că îmi voi face întotdeauna datoria cu cinste și devotament pentru strălucirea și măreția națiunii noastre socialiste, a Republicii Socialiste România ! »

I 2765.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 24
Nr. 2, 1975

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

2022

Opțiune unanimă 161

125 de ani de la nașterea lui M. Eminescu

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, Eminescu și cîteva aspecte ale visului . . 163
MARIN BUCUR, Poezie și limbaj științific la Eminescu 173
GH. CEAUȘESCU, Civilizațiile orientale în poezia lui Eminescu 183
MIHAI VORNICU, Modelul primei versiuni a poemului dramatic *Mureșanu* . 193
GEORGE MUNTEANU, Modul și etapele autoinstruirii la Eminescu 203
AMITA BHOSE, A Possible Source of Inspiration for *Venus and Madonna* . . 211
ZDENEK WITTOCH (Praga), Karel Hynek Mácha și Mihai Eminescu 217
N. SCURTU, Inedit: Ion Scurtu despre Eminescu 221
EMIL MANU, Eminescu, personaj dramatic la 1890 225

Aniversaria: Al. Philippide

DINU PILLAT, Al. Philippide — fișă biobibliografică 237
ADRIANA MITESCU, Simbolul călătoriei în lirica de cunoaștere a lui Al. Philippide 241

Confluențe

ILEANA VERZEA, Byron in Romanian Criticism 249

Note și documente

DENNIS DELETANT (Londra), Un manuscris al lui Mihail Moxa din Muzeul Britanic 255
GABRIEL ȘTREMPEL, Contribuțiuni la cunoașterea legendei blajinilor 263

Cronica ediției

AL. SĂNDULESCU, Tudor Vianu despre Eminescu 275

22795.

Critică și bibliografie

AL. DUȚU, Umaniști români și cultura europeană *(Ileana Verzea)*; CORNEL CÎRSTOIU, Ianache Văcărescu *(Mircea Anghelescu)*; V. ALECSANDRI, Opere, vol. IV, Proză *(Andrei Nestorescu)*; RADU IONESCU, Scrieri alese *(Emil Manu)*; LUCIAN DRIMBA. Iosif Vulcan *(Bucur Țincu)*; LUCIAN BLAGA, Opere *(D. Vatamaniuc)*; OV. S. CROHMĂLNICEANU, Literatura română între cele două războaie mondiale, vol. II *(Roxana Sorescu)*; AUREL MARTIN, Metonimii *(Anca Rizescu)*; TEODOR VÎRGOLICI, Perpessicius *(Rodica Florea)*; CONSTANTIN POTÎNGĂ, Educație și cultură *(Luminița Beiu-Paladi)*; I. A. Richards după 50 de ani *(Francesco Giotta)*; Deutsch-Rumänisches Colloquium junger Historiker... *(Viorica Nișcov)*; Z. STOBERSKI, Istoria literaturii lituaniene *(Stan Velea)*; XESÚS ALONSO MONTERO, Informe dramático sobre la lengua gallega; MARIA VICTORIA MORENO MÁRQUEZ, Os novisimos de Poesía Gallega— Los novisimos de la poesía Gallega *(Eugenia Popeangă)* 279

Revista revistelor

Studia balcanica *(Mircea Anghelescu)*; Litterature comparée au Canada *(Doina Grecu)*; Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft... *(Stancu Ilin)*; Romantisme *(Mircea Anghelescu)* 305

Actualitatea științifică 307

TOME 24
No 2, 1975

The Review of Literary History and Theory

Contents

Unanimous option 161

125 Years Since M. Eminescu's Birth

ZOE DUMITRESCU EUȘULENGA, Eminescu and Some Aspects of the Dream 163
MARIN BUCUR, Poetic Character and Scientific Language in Eminescu . . . 173
GH. CEAUȘESCU, Eastern Civilizations in Eminescu's Poetry 183
MIHAI VORNICU, The Model of the First Version of the Dramatic Poem *Mureșanu* 193
GEORGE MUNTEANU, The Way and Stages of Eminescu's Self-Teaching . 203
AMITA BHOSE, A Possible Source of Inspiration for *Venus and Madonna* . . 211
ZDENEK WITTOCH (Prague), Karel Hynek Mácha and Mihai Eminescu . . 217
N. SCURTU, A Novel Contribution of Ion Scurtu to the Study of Eminescu . 221
EMIL MANU, Eminescu, a Dramatic Character in 1890 225

Anniversary : Al. Philippide

DINU PILLAT, Al. Philippide, Bio-Bibliographic Table 237
ADRIANA MITESCU, The Symbol of ,,Journey'' in the Cognitive Lyric of Al. Philippide 241

Confluential Points

ILEANA VERZEA, Byron in Romanian Criticism 249

Notes and Documents

DENNIS DELETANT (London) A Manuscript of Mihail Moxa at the British Museum 255
GABRIEL ȘTREMPEL, Contributions to the Study of the ,,Legend of the Blajins'' 263

The Cronicle of Editions

AL. SĂNDULESCU, Tudor Vianu — Eminescu 275

Criticism and Bibliography

AL. DUȚU, Umaniști români și cultura europeană *(Ileana Verzea)*; CORNEL CÎRSTOIU, Ianache Văcărescu *(Mircea Anghelescu)*; V. ALECSANDRI, Opere, vol. IV, Proză *(Andrei Nestorescu)*; RADU IONESCU, Scrieri alese *(Emil Manu)*; LUCIAN DRIMBA, Iosif Vulcan *(Bucur Țincu)*; LUCIAN BLAGA, Opere *(D. Vatamaniuc)*; OV. S. CROHMĂLNICEANU, Literatura română între cele două războaie mondiale, vol. II *(Roxana Sorescu)*; AUREL MARTIN, Metonimii *(Anca Rizescu)*; TEODOR VÎRGOLICI, Perpessicius *(Rodica Florea)*; CONSTANTIN POTÎNGĂ, Educație și cultură *(Luminița Beiu-Paladi)*; I. A. Richards după 50 de ani *(Francesco Giotta)*; Deutsch-Rumänisches Colloquium junger Historiker... *(Viorica Nișcov)*; Z. STOBERSKI, Istoria literaturii lituaniene *(Stan Velea)*; XESÚS ALONSO MONTERO, Informe dramático sobre la lengua Gallega ; MARIA VICTORIA MORENO MÁRQUEZ, Os novisimos de Poesía Gallega — Los novisimos de la poesía Gallega *(Eugenia Popeangă)* 279

Press Review

Studia balcanica *(Mircea Anghelescu)*; Comparative Literature (Doina Grecu); Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft ... *(Stancu Ilin)*; Romantisme *(Mircea Anghelescu)* . . . 305

Scientific news 307

Opțiune unanimă

Alegerile de la 9 martie 1975, cînd poporul nostru și-a manifestat prin vot încrederea deplină în candidații Frontului Unității Socialiste, au constituit un prilej de vibrantă manifestare a voinței obștești de a edifica și desăvîrși societatea românească multilateral dezvoltată și de a schița ferm pașii înaintării noastre spre comunism. Ele au reliefat profunda responsabilitate a cetățenilor patriei față de prezentul și viitorul acesteia, în toate domeniile de activitate, validînd astfel încă o dată hotărîrile Congresului al XI al P.C.R. și Programul partidului, întîiul care perspectivează devenirea sa istorică. Ele marchează un salt calitativ și lucid în conștiința poporului nostru, care și-a examinat și însușit realizările și experiența de pînă acum și a optat în cvasiunanimitatea lui pentru viitoarea înfățișare a României, cu al cărei destin înțelege să se identifice necondiționat. Bilanțul impunător al realizărilor materiale se amplifică semnificativ cu cel al realizărilor din domeniul culturii și al conștiinței socialiste în ansamblu, la a căror strălucire reprezentanții disciplinei noastre, Institutul din care facem parte și publicația pe care o alcătuim au contribuit în mod constant.

Cu atît mai emoționante au fost, pe acest amplu fundal, evenimentele din 17 și 18 martie 1975, cînd a avut loc Plenara C.C. al P.C.R și s-a constituit noua Mare Adunare Națională, care a reales în unanimitate pe tovarășul Nicolae Ceaușescu în înalta funcție de președinte al Republicii Socialiste România, și a procedat apoi la alegerea noului Consiliu de Stat și a Consiliului de Miniștri. Momentul solemn al depunerii jurămîntului sacru al președintelui, discursul rostit după aceea, ceremonia depunerii jurămîntului celorlalți aleși ai poporului, au prilejuit nu numai firească emoție, ci și o înălțare unită a conștiințelor către același țel — strălucirea și măreția națiunii noastre socialiste, a Republicii Socialiste România.

Aceasta pentru că jurămîntul președintelui republicii reprezintă un legămînt suprem și o identificare totală cu destinul acestui neam, o garanție a sigurei noastre înaintări spre comunism și a înfăptuirii plenare a unui program în care toți sîntem implicați. Ne recunoaștem pe noi înșine reprezentați în fiecare din acele cuvinte, angajați întru demnitate și muncă, întru devotament și datorii fundamentale față de patria socialistă. În acest context, fiecare cetățean al patriei noastre se simte obligat ca prin toată ființa lui să contribuie la înfăptuirea sarcinilor ce ne stau în față, urmînd exemplul celui mai reprezentativ dintre fiii de astăzi ai acestui popor — tovarășul Nicolae Ceaușescu. Disciplina în muncă și în viață, militarea neabătută pentru înflorirea și independența României socialiste, pentru înfăptuirea integrală a hotărîrilor Congresului al XI-lea și a Programului partidului, devotamentul față de partid și popor sînt astfel datoriile noastre cele mai de seamă, pentru a căror traducere în viață am optat în unanimitate în aceste istorice zile din martie 1975. Opțiune care reprezintă un bilanț și o cale sigură spre un viitor ce ne aparține întru totul.

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

EMINESCU ȘI CÎTEVA ASPECTE ALE VISULUI

Există un acord unanim asupra importanței motivului oniric în literatura romantică. Cărți întregi, ca aceea a lui Albert Béguin, o atestă. Ipostazele și semnificațiile visului nu sînt însă egale sub raport gnoseologic. Cîteodată visul îmbracă haina prea simplă a alegoriei sau a reprezentării, cîteodată pe aceea destul de convențională a premoniției; uneori el lărgește cuprinderea vieții, dublînd-o cu o zonă care o investește cu taină, cu mister și dă lumii fenomenelor o anumită relativitate; alteori ne face să ne cufundăm în straturile cele mai adînci și mai obscure ale *psyche*-urilor, luminîndu-le, punînd în valoare uluitoare analogii arhetipale.

În opera lui Eminescu se regăsesc, într-un fel uimitor, mai toate ipostazele motivului oniric, de la cele mai simple la cele mai complicate. Ele trădează și bogăția unui univers interior plin de uriașe resurse, și evoluția, precum și calitatea viziunii asupra lumii la acest poet atît de înzestrat și atît de contradictoriu.

Recurența însăși a cuvîntului *vis* este de la început frapantă și ne determină chiar să-l socotim drept un cuvînt cheie al operei poetice. În poeziile de tinerețe, ale perioadei 1866—1869, cuvîntul desemnează, de cele mai multe ori, cu același sens pe care-l avea la Bolintineanu și la Alecsandri, iluziile, nădejdea: dulci *vise* de-amor *vise* dalbe *(Ondina* — Postume, IV), dulce *vis (Cînd privești oglinda mării* — Postume, IV), *vise* d'aur *(Phylosophia copilei* — Postume, IV), sublime *visări (Cînd* — Postume, IV), abis de nour și de *vis (Viața mea fu ziuă* — Postume, IV), *visele* amare *(Unda spumă* — P, IV), *visuri* rece (*Prin nopți tăcute* — P, IV), tandre *visări* (*O călărire în zori* — 1866), în *visuri* fericite *(Din străinătate* — 1866), cu-a ei *vise* de amor, ca un *vis* de tainic dor *(Misterele nopții* — 1866), ca *visul* e cîntarea *(La Heliade* — 1867), ca *visul* ce se-mbină... cu o rază *(La o artistă* — 1868) etc.

Cîteodată visul înseamnă aspirație sau reprezentare. Așa, de pildă, în sintagmele din poezia *Din străinătate*: *Visările* juniei, *visări* de-un ideal, sau în *vise* de mărire *(Amorul unei marmure* — 1868); în versurile din *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* (1867), unde reluarea insistentă a cuvîntului *vis* întărește puterea simțămîntului național în trei rînduri: „*vis* de răzbunare negru ca mormîntul", „*visul* tău de glorii falnic triumfînd", „*vis* de vitejie, fală și mîndrie"; tot așa, în același registru, se înscrie și vorbirea despre visul României pe seama Italiei surori, într-o poezie postumă *(La o artistă* — II — P.IV). „Astfel România... / *Visat-a* de glasul tău dulce, de gîndu-ți de doruri plin... Ea dară acum te salută, ea-n *visul* ei te-a presupus".

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 163-172, București, 1975.

Marea frecvență a cuvîntului atrage totuși atenția asupra importanței lui în contextul vieții interioare a poetului pentru care, încă de pe acum, „visul există", în ciuda faptului că semnificațiile nu depășesc o anumită convenție romantică, destul de ușoară, regăsibilă, cum am mai spus, și la maeștrii lui Eminescu din generația anterioară. Două elemente sînt vrednice de reținut între toate aceste stereotipii aparente ale expresiei unor stări. Unul se întîlnește în poezia *Amicului F.I.* din 1869 și ni se pare esențial. Intrat în ipostaza sceptică, rece, dezabuzată a romanticilor, eroul își vede visele rămase în trecut. Starea lui actuală e resimțită ca o cădere dintr-o stare superioară, parcă paradisiacă, după care tînjește. Două strofe spun și importanța lumii visurilor și durerea pierderii ei :

Visuri trecute, uscate flori
Ce-ați fost viața vieții mele
Cînd vă urmam eu, căzînde stele,
Cum ochiul urmă un meteor

V-ați dus cu anii, ducă-vă dorul,
Precum cu toamna frunzele trec,
Buza mi-e rece, sufletul sec
Viața mea curge uitînd izvorul.

Visurile alcătuiau, așadar, *viața vieții mele*, adică sorgintea și esența existenței, lucru reconfirmat de ultimul vers al strofei a doua, căci *izvorul* este imaginea care acoperă lumea cea dintîi, a visurilor înseși. Pierderea acestora echivalează, cum spuneam, cu o decădere dintr-o primă lume, pentru că simptomele descrise sînt, în mare și în ciuda expresiei încă destul de fruste, ale unui personaj care a pierdut cerul. Veștejirea, răceala, uscăciunea, uitarea începuturilor, a originii, vădesc o natură ciudată care prinde să poarte pecetea damnării.

Cea de-a doua semnificație importantă a visului începe să se schițeze tot de pe acum, din perioada 1866—1869, atît în antume cît și în postume. Nu numai poetul ca atare sau iubita sînt învestiți cu facultatea de a visa, ci și o sumă de obiecte, ființe ori elemente se arată apte de a trăi și dimensiunea visului. Așa, de pildă, se vorbește despre *al mării vis rebel (Cine-i* — Postume, IV), despre visul lebedei („... cum lebăda viața ei toată *visează* o iarnă întreagă de-un cînt" — *La o artistă* II — Postume, IV), al unei țări (Astfel România.... *visat-a* de glasul tău dulce — *ibid.*) și chiar de un vis al colibelor *(Visări* misterioase — *Din străinătate)*. Cărțile visează și ele la ceea ce cuprind, în *Geniu pustiu*. În *Amorul unei marmure*, penultima strofă introduce, într-o cascadă de comparații, menite să ilustreze calitatea de nedesfăcut a iubirii între un obiect și un subiect, și iubirea dintre copil și vis (ca *visul* pe-un copil). Nici aci, în ciuda acumulării care tocește sensurile și iar în ciuda simplității comparației, a nudității celor doi termeni, nu se poate trece peste semnificația contextului eminescian. Intimitatea dintre copil și vis, atracția aceasta firească, relevă trăirea inerentă a copilului într-o lume care se aseamănă cu aceea a visului și care se va dezvălui ulterior a fi aceea a miturilor, a basmelor. Și în proza acestei etape visul apare, abordat din mai multe unghiuri decît în poezie, cu explicații mai vaste și care dezvăluie modalități de pătrundere în universul eminescian. Mai ales visul se confundă cu o stare de reverie adîncă în care

se poate fantaza, în care imaginaţia vagabondează. Şi Toma Nour şi interlocutorul său din *Geniu pustiu* trăiesc cu predilecţie aceste stări caracteristice de fapt eroilor romantici din toată literatura lumii. Nu numai că pentru aceste personaje visul există, dar înseamnă şi un spaţiu al libertăţii — „Îmi închisei ochii pentru ca *să visez* în libertate", mărturiseşte autorul. Iar Toma Nour vorbeşte despre vis ca despre un mod de depăşire a timpului înainte şi înapoi, de abolire a lumii realului. „O, atunci îmi place să trec prin lume cu ochii închişi şi să trăiesc sau în trecut sau în viitor. *Visez* ca copilul care vorbeşte prin somn, zîmbind, cu Maica Domnului — mă transport în cer — pun aripi umerilor mei şi părăsesc pămîntul, pentru ca să mă dau cu totul acelor umbre divine — *visuri*, care mă poartă din lume-n lume şi mă izbesc din gîndire în gîndire. Mor pentru pămînt, ca să trăiesc în cer".

Funcţiunea visului apare explicit aci în viaţa eroului romantic, căruia îi deschide o altă zonă de existenţă, sustrasă timpului şi spaţiului pămîntesc, atît de stingheritoare pentru aspiraţia lui spre absolut, spre cunoaştere şi libertate, exprimate în termeni de celestă, paradisiacă beatitudine, în care se depăşesc condiţiile „demonului" într-un fel de ipostaziere angelică.

Eroul copil adoarme odată pe mormîntul mamei sale: „Şi iată ce-am *visat*. De sus, sus, din acele stînci mişcătoare, ce lumea le zice nori, vedeam o rază colorîndu-se tocmai asupra mea. Şi pe rază se scobora o femeie îmbrăcată într-o haină lungă şi albă... era maica mea... Ea mă descînta şi din pieptul meu am văzut ieşind o turturică albă ce s-a pus la mama în braţe... Pe braţele mamei m-am schimbat din turturică într-un copilaş alb şi frumos, cu nişte aripioare de puf de argint. Raza cea de aur se suia cu noi... am trecut printr-o noapte de nouri — prin o zi întreagă de stele, pîn-am dat de-o lume de miros şi cîntec, de-o grădină frumoasă deasupra stelelor. Copacii erau de foi de nestimate, cu flori de lumină şi în loc de mare luceau prin crengile lor mii de stele de foc. Cărările grădinii, acoperite cu nisip de argint, duceau toate în mijlocul ei unde era o masă întinsă, albă, cu lumînări de ceară ce luceau ca aurul — şi de jur împrejur sînţi în haine albe ca şi mama şi împrejurul capului lor strălucea de raze. Ei povesteau, cîntau cîntece de prin vremile de pe cînd nu era încă lume, nici oameni şi eu îi ascultam uimit".

Într-o strălucită consonanţă de senzaţii dominate de vizual — totul e în alb, aur, argint, foc, stele — se constituie o primă imagine, nediferenţiată a paradisului, după tiparele folclorice, de la turturica albă ca simbol ornitologic, la masa din mijlocul raiului, la sfinţii din jurul ei. Visul pare să fie simplu fiindcă e al unui copil. Atunci cînd eroul se află în plină maturitate, visele lui se diversifică şi se complică, deşi funcţiunea lor rămîne evident aceeaşi, de evadare, de eliberare din constrîngătorul contingent. Astfel, Toma Nour ajunge, după cumplite întîmplări, în plină revoluţie transilvană la 1848. A asistat la orori, la scene de groază şi a rămas cu un îngrozitor coşmar în stare de veghe, ca aceia care „visează aievea": „Era noaptea aceea un roman cavaleresc fără înţeles — din evul mediu (dar în care nu mai eram în stare de-a transpune tablourile colorate cu sînge, cu foc şi cu negrul-vînăt-roşu al fumului, care trecuse turburi cu hidoasele lor feţe de mort, cu satanicele roşii feţe vii, ce trecuse pe dinantea ochilor mei. Toate acestea s-amestecau în sufletul meu cel

turbure și din acest amestec se născu o tîmpire cumplită a organelor de cugetare și simțire, care-mi obosea capul, astfel încît simțeam că mi-e somn înainte de toate".

Din această stare de insuportabilă tensiune, de sumbru coșmar bîntuit de demoni și flăcări, eroul trece, în chip evident compensator pentru mizeria existenței și chiar în chip cathartic, într-un vis lung și complicat, care ar înfățișa momentul de ascensiune, latura pozitivă a polarității fundamentale înger-demon din opera eminesciană. Și iată visul, cu începutul care explică valoarea lui de compensație, prin opoziție cu turmentata viață a eroului: „*Visul*, o lume senină pentru mine, o lume plină de raze clare ca diamantul, de stele curate ca aurul, de verdura cea întunecoasă și parfumată a dumbrăvilor de laur, — visul își deschise auritele lui gratii și mă lasă să intru în poeticele și etern junele lui grădini. Într-adevăr, că muntele pe care dormeam mi se păru una din acele grădini pandante ale Semiramidei, grădină a cărei treaptă de sus unită cu cerul răsfăța în lumina cea etern netulburată a soarelui *un eden frumos*, cu largi alee de palmieri, cu cărări acoperite cu nisip alb, cu avulsuri de raze lungi și diamantice, cu stînci zdrobite de zmirnă, prin săpăturile cărora ciorăiau și picurau curate ca cristalul însă clar imprimate, de dulcețile și mirosul ambrei: nectarul cel adormitor al Orientului. Și toate acestea asupra norilor! Cerul era senin ca o boltă de smaragd susținută în Orient și Occident de oglinzile cele verzi și săltînde ale mărilor... numai într-un loc cerul părea dogorît și ars și o mare gaură în cer, din care cădeau la pămînt pietre și risipături de nouri ce vedeai într-un loc. Acele pietre căzînd una cîte una pe pămînt formau parcă lîngă Mureș, ruinele unui oraș pustiu, nelocuit de nimeni, ars, pătruns prin ferestrele pustii și negre de fluerile cele sălbatice ale vînturilor reci.

Dar deodată păru că lumea se-nsenină, că gaura-n cer începe a deveni din ce în ce mai mare și mai largă, încît prin ea se vedea asupra boltei albastre ce-mbrățișează pămîntul, o altă boltă cu mult mai naltă, cu mult mai largă, însă de-un aur curat și limpede ca lumina cea galbenă a soarelui, astfel încît întreaga acea boltă părea un soare mare care îmbrățișa o lume, lumea de-asupra cerului. Aerul tot era de lumină de aur — totul era lumină de aur, amestecat cu gemetul lin și curat al arpelor de argint în mînele unor îngeri ce pluteau în haine de argint, cu aripi lungi, albe, strălucite, prin întinsul acelui imperiu de aur".

Și aci se configurează, în vis, un paradis a cărui geografie relevă viziunea „dincolo"-ului la Eminescu. Visul doar deschide ușile raiului, interzice astfel chinuitului personaj care e Toma Nour, această natură catilinară, acestui erou sceptic și îndurerat, ipostaziind pe demon. *Edenul frumos* este alcătuit de treapta ultimă, cea mai înaltă, a muntelui transformat în grădină, împreună cu cerul, într-un chip asemănător topografiei pe care o realizează Dante cu paradisul pămîntesc aflat pe culmile muntelui Purgatoriului. Culori de o mare intensitate se asociază unor parfumuri grele orientale, între care se pomenește zmirna și ambra, în alcătuirea complexului de senzații delectabile ale edenului. Un element, un loc însă în splendoarea bolții, distonează cu acest paradis pămîntesc, amintind de o străveche întîmplare arhetipală. E vorba de gaura aceea din cerul *dogorît și ars* din care cădeau *pietre și risipături* și care semnifică prăbușirea lui Dis, a lui Lucifer din cer. O urmă doar, însă indelebilă, a căderii în micul

infern ipostaziat al oraşului de pe Mureş, în care atîtea orori se săvîrşiseră. Amestecul de geografii arhetipale, cu aluzie la planul naţional, istoric se regăseşte şi acum şi mai tîrziu la romanticul român. Dar importantă e mai ales prezenţa complexului luciferic, a amintirii, a căderii originare care marchează, obsesiv, opera poetului.

Peste paradisul pămîntesc şi ruinele prăbuşirii se înalţă în visul eroului mai sus citat o altă lume, într-o aurită ipostază, lumea solară a primei creaţii în care, prin lumina de aur, se mişcă îngerii cu haine şi harfe de argint. Relaţia eroului cu această lume este pentru moment doar de admirativă uimire şi singurul gest acela de recunoaştere a unui personaj pămîntesc transfigurat într-unul din îngeri.

Un alt vis, tot paradisiac, al eroului care a încercat să se sinucidă, înfăţişează o lume de dincolo tot împărţită în două secţiuni, însă nu suprapuse. După aceleaşi stînci de smirnă şi izvoare pure, sacre, după cîntece de *privighetori* angelice, după ce trece printr-o dumbravă de aur ale cărei frunze cîntă, personajul care, ca şi Dante în *Divina Commedia*, era singurul trup între toate umbrele, ajunge la un rîu din ale cărui ape se înalţă o insulă. În mijlocul acesteia „se ridica la ceruri o biserică naltă cu cupole rotunde — toată de aur gravat ...". Trecînd cu barca de aur apele rîului, eroul ajunge în biserică, unde sînt portale de aur, arcade de aur, stîlpi de aur etc. Şi aci, cuprins de oarecare frică, el nu face decît să recunoască într-o umbră albă pe Poesis, iubita lui. De obicei, în această etapă, visul, sfîrşeşte aci şi îndeobşte finalul, trezirea, echivalează cu *une chute* în mic, care sugerează, scurt, decăderea din starea paradisiacă a eroului înălţat acolo prin vis. În orice caz, s-ar putea lua cele două ipostaze ale visului, cea de coşmar şi cea mirifică, edenică, drept ilustrări incipiente ale unei duble ipostaze cu privire la lumea de dincolo şi ale dublei naturi a eroului.

Şi încă din *Geniu pustiu* se schiţează un vis care întrupează şi exprimă un ciudat vis demiurgic, trădînd imensa dilatare a eului caracteristică romanticilor. Eroul se substituie lui Dumnezeu şi se vede pe sine în întregul univers : „Adeseori în nebunie uitam pe Dumnezeu — visam că eu îs lumea cu miriade de stele şi cu miriade de flori, şi-mi părea că-mi plec albastrele mele mări şi înstelatele mele ceruri, munţii mei cei negri şi văile mele cele verzi, nopţile mele cele lunatice şi zilele mele cele de foc, îmi părea că le plec toate şi le-nchin cu tămîia vieţii lor unei palide umbre de argint ce-mi părea centrul lumii, umbră ce cobora razele soarelui ca pe-o scară de aur — umbra Poesis !"

Imaginea magnifică se mulează pe o idee uşor paranoică ce frizează acelaşi proces incipient de substituire a eului eroului puterii divine printr-o tot mai accentuată deosebire de ceea ce ţine de orînduirea şi legile celeste.

Tot în aceeaşi ordine a viselor sau reprezentărilor despre sine, eroul mai mărturiseşte odată că se vedea adeseori „îmbrăcat în haina morţii, eu, în luptă cu bătrînul timp îi rupeam aripile şi-l azvîrleam în uitare !" Să fi fost oare aci o urmă de influenţă shakespeariană, din sonetele în care marele Brit, îndrăgostit, se socotea „in war with Time" (în luptă cu timpul) pentru a-şi păstra iubirea ? Oricum, impulsul este unul titanic sau demiurgic, de înfrîngere a legilor lumii obiective, socotită imperfectă, inferioară, strîmb alcătuită.

Din anul 1870, semnificațiile visului se și multiplică, se și adîncesc. Sensul mai acuzat de *viziune* apare în *Venere și Madonă*, asociat cu universul propriu de imagini al artistului :

Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată,
Suflet îmbătat de raze și d-eterne primăveri,
Te-a văzut și-a visat raiul cu grădini îmbălsămate,
Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer.

Confuzia între *vis* și *viziune*, ca sinonime perfecte, devine destul de evidentă și în poemul *Epigonii*. Aici poetul, izbutind o dublă ipostaziere, intră și în universul de gîndiri al înaintașilor și în cel al modernilor, al epigonilor. Și cum îi investește pe cei dintîi cu atributele de *poeta vates*, de clarvăzători și magi, ca în vremea vîrstei de aur a omenirii, se cufundă el însuși în acele zile de aur și în lumea miturilor, ca într-o mare de visuri :

Cînd privesc zilele de-aur a scripturilor române
Mă cufund ca într-o mare de *visări* dulci și senine
Și în jur parcă-mi colindă dulci și mîndre primăveri.

Devenind și el, prin imersie în acest univers, *un văzător*, începe să comunice elementele viziunii sale, mai întîi peisajul vîrstei de aur, mirific („Sau văd nopți"... etc.).

Între aceștia, stăpîni ai visului (adică ai viziunilor poetice) sînt Eliade („Eliad zidea din *visuri* și din basme seculare...") și mai cu seamă Alecsandri. Darul orfic al acestuia din urmă se manifestă într-un fel foarte curios, printr-o întîlnire, o confuzie a visurilor poetului cu visurile apelor, stîncilor, pădurilor, mijlocită de *doina tristă a voinicului de munte*. Prin doină, care are probabil, în gîndul lui Eminescu, atributele magice ale poeziei și muzicii străvechi ale popoarelor, poetul regăsește expresia visată de elementele naturii înseși. În mintea grecilor antici, în viziunea lor asupra unei naturi însuflețite, cîntecul lui Orfeu exercita o stranie influență. *Argonauticele* consemnau efectele conjugate ale muzicii și poeziei lui Orfeu asupra stîncilor, apelor, pădurilor și viețuitoarelor. Insistent preocupat în anii '69—70 de refacerea unui Orfeu românesc (vezi *Făt-frumos din lacrimă*), Eminescu a amintit și în *Epigonii* despre acea putere originară a poeziei cu care l-a învestit pe Alecsandri, a cărui transă poetică cuprinde visul elementelor :

„Sau *visînd* cu doina tristă a voinicului de munte,
Visul apelor adînce și a stîncelor cărunte,
Visul selbelor bătrîne de pe umerii de deal
El deșteaptă-n sînul nostru dorul țării cei străbune
El revarsă-n dulci icoane a istoriei minune
Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul sombru și regal".

Iată dar că visul se extinde la tot mai multe elemente, la ape, stînci, păduri. Din nou „*visele* mării" se regăsesc în *Făt-frumos din lacrimă*. Fluviul sfînt al Nilului este „înecat de vecinici *visuri*"; deșertul însuși visează : „*visările* pustiei", ca și piramidele, „ale piramidei *visuri*", în poemul *Egipetul*.

De aci încolo, visul capătă o enormă arie de răspîndire, însoțind orice fenomen, cît de abstract, cît de refuzat reprezentării comune despre

vis. „*Visul* codrilor de fagi" din *Povestea codrului* închipuie o lume mitică în care eroul nu poate pătrunde decît printr-o dublă regresie, una în copilărie, apoi una în somn şi vis. Doar aşa se mai poate face fuziunea între două lumi deosebite, cea a luciditătii raţionale care caracterizează viaţa în contingent, şi cea a miturilor, basmelor, esenţelor, pentru care timpul nu trece. Pe de altă parte vom întîlni elementele sau stările visîndu-şi contrariile. Negura visează lumină; astfel luna e „copila cea de aur, visul *negurii* eterne" *(Scrisoarea IV)*. Iar moartea visează viaţa; pînă şi nimicnicia, adică neantul, visează.

Sigur că a învesti atîtea dintre elementele lumii cu vis înseamnă o îmbogăţire de rară calitate a vieţii, căci noi nu vedem în aceste operaţii un scop de personificări ale subiectelor visului, ci mai degrabă o întreagă lume care începe a se constitui din *halo*-ul misterios al tuturor elementelor, care e visul. Pentru artistul romantic însetat de cunoaştere absolută universul este însufleţit de forţe necunoscute, foarte subtile, a căror substanţă îi pare analogă substanţei visului şi care dublează cu eternitate şi adevăr trecătoarea, imperfecta lume a fenomenelor.

În acelaşi timp viziunea morţii şi a neantului care-şi proiectează înşelătoarele umbre asupra lumii noastre supuse pieirii relativizează amar universul fizic, într-un fel menit să-i subţieze substanţa şi importanţa. Din dominaţia lui *Thanatos* asupra vieţii, asupra universului fizic, derivă *laitmotivul* eminescian al vieţii înţelese ca vis al morţii eterne („Căci *vis* al morţii eterne e viaţa lumii întregi" — *Împărat şi proletar*). Dealtfel în această repetată afirmaţie cu caracter violent pesimist se regăseşte, la începuturi, multă poză juvenilă, byroniană, dar şi foarte multă influenţă a lui Schopenhauer şi a filosofiei budice. Numeroase variaţiuni sînt de găsit în poezia şi proza eminesciană pe această temă, atît de răspîndită, a *vieţii ca vis*, căreia i se cunosc rădăcinile filosofice. Cîteva sînt interesante de menţionat. Aşa, de pildă, visul ca simbol al inconsistenţei vieţii devine acea zonă, acea stare a cărei existenţă însăşi relativizează viaţa, ca în *Despărţire*:

> Căci prin această viaţă să trecem ne e scris
> Ca *visul unei umbre*, ca *umbra unui vis*...

Lumea fenomenelor devine, prin transparenţa dublă a visului şi umbrei, o simplă copie, o pală iluzie a lumii esenţiale. Dar tocmai fragilitatea ireală, inconsistenţa vieţii înţelese sau reprezentate ca vis al morţii şi al neantului, îl face pe erou să se cufunde în propriile adîncimi. Visul, slăbind sau chiar negînd valorile lumii fenomenale, adaugă mereu la descoperirea celei numenale. Eroul coboară tot mai adînc în sine, în lumea interioară, tot mai atent la cele ce se petrec acolo, trăind întîlniri esenţiale cu sine, cu ordinea naturală, ca şi cu cea eternă a primei creaţii.

Starea de visare din *Scrisoarea I* atenuează, ca într-o anestezie, durerile fizice şi morale, sub efectul magic al clarului de lună: „le simţim ca-n *vis* pe toate". Numai astfel este, probabil, posibilă contemplarea, ca într-un soi de transă, caracteristică poeţilor din vechile culturi tradiţionale, a cosmogoniei şi a eschatologiei. Pe de altă parte visul devine zona întîlnirii dintre îndrăgostiţi care, doar păşind în lumile lui ireale, pot atinge fericirea, într-o dulce stare de somnie, visînd un „vis ferice". Mai sus citata

Poveste a codrului ne ajută să descifrăm un mecanism care altfel ar rămîne ascuns. Acolo invitația îndrăgostitului spre codru are aparența unei supuneri la o metamorfoză posibilă numai prin puterile magice ale codrului, care singure pot întoarce înapoi ireversibil pierduta copilărie. Cei doi aspiră să redevină copii pentru a se sustrage destinului („ca norocul și iubirea să ne pară jucării"). Dar în realitate ei vor adormi și prin vis vor putea comunica cu puterile ascunse ale naturii, cu visurile ei (*„visează/visul* codrilor de fagi"), de lume neafectată de curgerea timpului, în care sensul univoc al acestuia pentru oameni se abolește și regresia e posibilă spre cele mai arhaice zone ale sufletului, unde se regăsesc copilăria și fericirea vîrstei de aur.

Poate din această pricină îndrăgostiții adorm, atît de puri, la umbra teiului ori a salcîmului, în ipoteza erotică a tinereții eminesciene.

Treptat, visul devine dimensiune esențială a eroului. Nu mai este vorba de coșmaiuri, paradisuri, iluzii ori compensații, ci de o nouă stare de calm și imobilitate, de un fel de transă în care sînt evocate amintirile fantomatice ale unei iubiri revolute, ca în *Sonete* (*„Cînd însuși glasul gîndurilor tace* — ca-n vis așa vii").

Universul exterior se golește, o extremă reducție a mijloacelor însoțește acest murmur, această incantație care atestă starea de vis, înlocuind viața exterioară, abolind raporturile cu lumea obiectivă, tot mai rărită, tot mai stilizată.

Credem dealtfel că *Peste vîrfuri* are puterea nedeterminării care caracterizează visurile și că, în ea, sufletul se descoperă, fluid și muzical.

Povestirea fantastică *Sărmanul Dionis* revelă însă o semnificație încă mai profundă, de o natură gnoseologică particulară, a visului în universul gîndirii poetice eminesciene. Motivul oniric se supune aci viziunii despre lume a poetului și devine, într-un fel, instrumentul unei cunoașteri superioare. Lumea înțeleasă ca vis, în chip teoretic (lumea e vis — în fapt lumea este visul sufletului nostru), devine, în țesătura generală a povestirii, impulsul, tentația eroului spre un tip superior de cunoaștere și de acțiune.

Instinctul demiurgic se trezește în Dionis (alias Dan) în momentul în care proferează tocmai cuvintele citate. Împins de o violentă dorință de a descoperi cauzele ultime, de a acorda microcosmosul cu macrocosmosul, de a interveni în desfășurarea lucrurilor în lume, de a evada „din această ordine a realităților", eroul recurge la magie, la puterile cărții lui Zoroastru, care-l transportă într-o viață anterioară. Și, prin vis, trece dintr-o existență într-alta. Călugărul Dan își amintește a fi visat viața lui Dionis, avatarul său (*Călugărul Dan se visase mirean cu numele de Dionis*). La rîndul său, după incredibilul voiaj lunar și căderea luciferică, Dionis se trezește dintr-un vis (*El se scutură oarecum de somn*, și apoi : „Fusese vis visul lui cel atît de aevea sau fusese realitate de soiul vizionar (*adică iluzoriu* — n.n.) a toată realitatea omenească !"). Deci existența concepută de Eminescu ajunge o neîntreruptă interpenetrație de visuri.

Iar prin vis și prin cîteva din semnificațiile lui superioare se dezvăluie structura însăși a universului poetului, mitologia aferentă.

Primul nivel al acestui univers e constituit din lumea pămîntească, legată și supusă de categoriile conștiinței și sensibilității, de ordinea tiranică, univocă a realității. Inserat în această ordine pe care o reneagă, a lumii fenomenale, eroul, care are vocația libertății și a cunoașterii absolute,

vrea să se elibereze. Şi mijloacele de care se slujeşte pentru această eliberare sînt lupta împotriva ordinei sociale, tăgada, visul.

La acest nivel, nivelul *Geniului pustiu*, visul are valoarea ipostazelor emise de erou asupra lumii de dincolo. Adică paradisul şi infernul sînt reprezentate prin elementele interioare ale visului paradisiac ori infernal, amintite în treacăt şi în *Mortua est.*

Cînd eroul izbuteşte să se sustragă lumii fenomenelor, împins spre interzisele mijloace ale magiei de către enorma sa sete de cunoaştere absolută, cînd aboleşte ordinea realului şi pătrunde cu iubita sa în lumea lunară, el dă curs liber impulsurilor sale demiurgice, construind o nouă ordine pe lună, ca în *Sărmanul Dionis.*

Dar nu se opreşte aci. Tentaţia se înfăţişează în visul însuşi pe care-l visează în fiece noapte. Prin acesta, el pătrunde mai adînc în cunoaşterea lucrurilor ascunse şi interzise muritorilor, în arcanele supreme. Iată acest vis solar : „Visau amîndoi acelaşi vis. Ceruri de oglinzi — plutind în înălţatele aripi de o marmoră ca ceara, straturi de stele albastre pe plafonuri argintoase — toate pline de un aer răcoare şi mirositor. Numai o poartă închisă n-au putut-o trece niciodată. Deasupra ei, în triunghi, era un ochi de foc, deasupra ochiului un proverb cu litere strîmbe ale întunecatei Arabii. Era doma lui Dumnezeu. Proverbul, o enigmă chiar pentru îngeri... în fiece noapte se repeta acest vis, în fiece noapte el îmbla cu Maria în lumea solară a cerurilor. Şi de cîte ori îmblau, el îşi lua cu el, în visul său, cartea lui Zoroastru şi căuta în ea dezlegarea întrebării...".

Prin vis, care-l face să reurce în starea paradisiacă, eroul reface experienţele arhetipale : interdicţia lansată de tată, transgresarea şi căderea luciferică. Şi visul acesta se inserează în visul făcut de Dan şi de Dionis, ca vis în vis, realizare rară în tratarea motivului oniric. Există deci o a doua creaţie în care trăiesc muritorii după izgonire ; există o primă creaţie la care se accede greu şi exclusiv prin mijlocul visului care forţează intrarea de jos în sus. Un ultim cer rămîne mereu închis. Este cerul omniştiinţei, al veşniciei, unde cauza primă, demiurgul, rezidă.

O ipostază tardivă a eroului eminescian, a lui Hyperion, locuieşte chiar în acea lume, la care participă prin origini, nemurire şi cunoaştere absolută. Îndrăgostit de o muritoare, eroul n-o poate urma decît în vis :

> Ea îl privea cu un surîs
> El tremura-n oglindă,
> Căci o urma adînc în vis
> De suflet să se prindă.

De data aceasta visul este instrumentul singurei comunicări posibile, de sus în jos, între două lumi altfel închise, cea a nemuritorilor şi cea a muritorilor. Şi eroul, la sfîrşit, după două tentative de întrupare nerealizată, vindecat de iluzie, nu mai cade din cer din tot înaltul, ci rămîne acolo sus, în solitudinea condiţiei sale de superioritate absolută. În acest univers în care se schiţează o veritabilă mitologie originală, infernul propriu-zis lipseşte. Drăcuşorii care se agită în fiolele alchimistului Ruben, ca şi alchimistul însuşi, transformat în Satan după ispitirea călugărului Dan, fac o mică scenă mai degrabă grotescă.

După cădere, Dan-Dionis revine pe pămînt. Pentru artistul romantic, pentru rebel, pentru damnat, îndoielile, scepticismul, suferinţa, deznă-

dejdea sînt, în realitate, adevăratele chinuri ale infernului interior. El este demonul, el este acel care trăieşte complexul luciferic şi care suferă, prin însăşi condiţia sa, pedeapsa infernală. Un singur vers din *Înger şi demon* vine ca mărturie a infernului solitudinii şi deznădejdii pe pămînt.

O astfel de moarte-i iadul.

Ceea ce urmează nu-i decît neantul, pentru om ca şi pentru lumea fenomenală.

Aş vrea să mai amintesc un vis care trădează, prin elementele constitutive, uşor de psihanalizat dealtfel, complexul mai sus amintit. E visul coşmar. Iată-l : „Un somn părea că mă cuprinsese, însă somn cu durere de cap şi cu bătăi de inimă. Creierii mei părea că-i stoarce o ghiară de lemn, pieptul meu părea apăsat ca de-o piatră, părea că e cineva pe mine care-mi stingea suflarea, care m-apuca cu braţe lungi şi teribile şi m-arunca într-un abis întunecos unde cădeam mereu, mereu... Astfel între cer şi iad văd piscul cel de piatră sfărîmată a unei stînce pe care mi se părea c-am să cad. C-un ţipet teribil mă smucesc pare că din cursul ce-l luase corpul meu în jos, dar în momentul acela ajung la stînci, o durere cumplită.... îmi spărsesem corpul de ea. Mă pomenii. Căzuzem într-adevăr... dar de pe pat".

Şi e mereu căderea şi abisul şi piatra care aminteşte de piatra poticnirii, a căderii şi toate elementele după care se recunoaşte damnarea. Totul e trăit interior, dar printr-un transfer care descoperă puterea geniului eminescian, totul se identifică cu viaţa arhetipală a cosmosului, cu istoria lui fixată în cărţile sacre ale Europei, de la origini pînă la sfîrşitul ciclului.

Şi, în această mitologie romantică, visul îmbracă, aşa cum am văzut, aspecte diverse şi adînci şi este investit cu nenumărate funcţiuni de cunoaştere de către nesecata fantezie creatoare a poetului.

MARIN BUCUR

POEZIE ŞI LIMBAJ ŞTIINŢIFIC LA EMINESCU

Contrar unei mai vechi opinii critice după care pasiunea lui Eminescu pentru ştiinţă nu era decît efectul unei „minţi curioase" şi a unei „firi entuziaste", „bizarerie [a] diletantismului", ori ca fenomen sinoptic al anilor săi grei de criză mentală, manuscrisele 2267 *(Fiziografie)* ; 2270 —2271 *(Fiziocratice)* etc., încă inedite şi, deci, cunoscute numai de un mănunchi de specialişti, revelă o pasiune devorantă, aproape neobişnuită, pentru ştiinţele exacte, o sete de informare şi conlucrare cu tot ceea ce era nou în cercetare. Fantazia poetică avea nevoie de o bază certă. Universul metaforic nu putea exista separat de acela al noţiunilor şi teoriilor fizicii, mecanicii, electricităţii, astronomiei, chimiei, biologiei. În manuscrise, probabil din anii studiilor la Viena şi Berlin, Eminescu a lăsat tradus un studiu de filozofie asupra ştiinţei şi culturii : *Cultură şi ştiinţă*. Preocupările ştiinţifice au făcut întotdeauna casă bună cu poezia la Eminescu. Vocaţia sa pentru studiu a fost remarcată de prietenii şi colegii săi ; manuscrisele o dovedesc cu acele caiete încărcate cu rezumate şi comentarii la tratate ştiinţifice renumite în epocă, cu schiţe, desene, exerciţii, ipoteze şi teorii, bibliografii şi ediţii celebre de opere de ştiinţă. Încă de foarte tînăr, poetul era un om al cărţii, cu voluptatea erudiţiei, cuprins de euforia instrucţiei intelectuale complexe. Nu era un livresc ! E adevărat că unele ipoteze şi teoretizări în anii de suferinţă au luat o turnură stranie, apăsate de obsesii — îndeosebi de cea erotică — , dar nu la acestea trebuie reduse drumurile poetului prin domeniile ştiinţelor pozitive. Era un rău că Eminescu învăţa, conspectînd tratate şi manuale, articole şi studii, făcînd exerciţii de algebră, chiar şi elementare ? Nici un experiment aparţinînd unei personalităţi nu se reduce la o simplă curiozitate diletantistică. Refăcînd sau însuşindu-şi direct experienţe, demonstraţii de adevăruri, pe cale pozitivistă, poetul simţea nevoia unei certitudini, a unei siguranţe de sine în explorarea universului prin intuiţia şi revelaţia metaforei, adică a cuvîntului. Novalis, fascinat de universul adevărurilor ştiinţifice, închina un imn matematicii. Georges Duby găsea, de curînd, un merit lui Michelet în pasiunea cu care istoricul se apropiase de fenomenele ştiinţelor naturii, îndeletnicire „venită la timp". Goethe studiase ştiinţele naturii, botanica, mineralogia, fizica optică. Rimbaud se apucase, părăsind poezia, de geografie şi etnografie, fiind unul dintre pionerii explorării Africii. Eminescu ca poet este şi un intelectual. Cultura la el nu se poate îndepărta şi izola de ştiinţă, cum ştiinţa, fără fantasia artistică, fără darul de a imagina şi prevede, de a alcătui figurativ universul, iar apoi a-l zidi, nu poate exista. Pregătirea

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 173—182, Bucureşti, 1975.

ştiinţifică devenise pentru poet o necesitate a spiritului, nu o curiozitate pasageră. El studiază de tînăr, e un autodidact de geniu. Îşi întocmeşte în caietele sale o bibliotecă ştiinţifică foarte diversă : studii, cronici, tratate de istorie, filologie romanică şi indoeuropeană, fizică şi criminalistică, economie politică şi sociologie, arhivistică şi chimie, astronomie şi mecanică. A înşira numele savanţilor citaţi nu spune mare lucru, dacă nu se simte prezent poetul, adică conştiinţa ardent umană. Listele de lucrări şi cărţi citate nu justifică cultura ştiinţifică a nimănui. Poetul nu improvizează o pasiune. Stăruinţa sa, în ultimii ani ai vieţii, în domeniul ştiinţelor, psihanalitic demonstra o sforţare de a depăşi limita poeziei şi a cuvîntului, prin puterea legilor matematice şi fizice. După sfărîmarea iluziei vieţii prin artă, Eminescu îşi construieşte o lume din realuri, din certitudini, din numere şi materie. Ştiinţă apare din momentul în care poezia nu se mai poate înălţa. O teorie nouă a modificat mereu şi viziunea artistică asupra lumii, după cum şi invers, o intuiţie de geniu a devansat o descoperire de geniu a unui savant. Dali susţine a fi descoperit teoria relativităţii înaintea lui Einstein.

Pentru Eminescu, ştiinţa apare ca parte a eului său. Posedă expresia, limbajul, noţiunile. Ca şi filozofia, ştiinţa este un cîmp de acţiune a spiritului său. Eminescu, contemporan cu Maiorescu, deţine formula limbajului ştiinţific. Posedă un limbaj ştiinţific nou. De ce să discutăm ce a tradus? Desigur în cea mai bună parte, manuscrisele sînt traduceri din germană. Însă cum traduce Eminescu terminologia savantă? Există ori nu putinţa comunicării ştiinţifice cu limba română? Cum creează poetul corespondenţele limbajului ştiinţific european din epocă? Ca şi Maiorescu, Eminescu deprinde limba română să-l poată vorbi pe Kant şi pe Hegel. Traducerile sale din *Critica Raţiunii pure* numai şi fac dovada unei limbi române bun conductor al celor mai abstracte şi pure noţiuni ale gîndirii umane. E o limbă aptă de comunicaţie universală. Poate tezauriza gîndirea secolelor. Limbajului de ideaţie filozofică, al abstracţiunilor şi al universului cerebralizat, Eminescu îi adaugă limbajul ştiinţific modern. Categoric că fără o cultură ştiinţifică de bază nu se puteau formula, ştiinţific, noţiunile, ar fi tatonat înaintea lor, ori le-ar fi dat apelaţiuni relative, şi derizorii ulterior. Eminescu, însă, se exprimă ştiinţific. Limbajul ştiinţific românesc suferea atunci de lipsa unei terminologii, fără de care dialogul nu era posibil. Or, la Eminescu frapează modernitatea şi temeritatea acestei terminologii. Poetul manevrează liber un limbaj savant în care toate noţiunile cele mai noi şi-au aflat denumirea. Teoriile, noţiunile, elementele cele mai noi atunci sînt transmise în româneşte cu o siguranţă şi un simţ al devenirii limbii noastre pe care viitorul nu a făcut decît numai să le confirme. Eminescu, dacă ţinem seama că manuscrisele sale aparţin epocii 1870—1883—1885, cînd circulau manuale pentru şcolile înfiinţate de Cuza, structurează limbajul ştiinţific. De la el începe a exista limbajul abstracţiilor ştiinţifice. Descoperirile din domeniile fizicii, mecanicii, electricităţii, fizicii moleculare, biologiei, chimiei anorganice sînt interpretate în limba română într-un limbaj modern. Eminescu nu era un savant, dar poseda noţiunile savante şi le exprima în cel mai pur limbaj intelectual. Cu el se formează şi o estetică a limbajului ştiinţific. Iată unele exemple de variaţii şi combinaţii în jurul cuvîntului *magnet*, aproape toate denumirile păstrate pînă astăzi în limbajul de specialitate : *magnetism* ; *magnet molecular* ;

magnetizare ; *putere magnetizatoare* ; *fenomene ale magnetizării* ; *pol magnetic* ; *forme ale magnetului* ; *vargă magnetică* ; *acul magnetic* ; *magazin magnetic* ; *magnet compus* ; *axă magnetică* ; *repartiţia declinării magnetice* ; *curbele magnetice* ; *magnetism teluric* ; *ecuatorul magnetic* ; *meridianul magnetic* ; *înclinaţiune magnetică* etc. La o legendă a unei figuri de fizică, desenată de Eminescu cu trei creioane felurite, întîlnim un cuvînt de o graţie aparte : *virguţă magnetică*. Poetul vorbeşte ca un savant modern de : *efect de mişcare* ; *spaţiile intermediare* ; *particule ponderabile* ; *radiaţie* ; *mişcările intramoleculare* ; *mişcări moleculare* ; *punctul zero absolut al temperaturii* ; *masse conglobulate* ; *căldură radiantă* ; *a fluidifica corpul solid*. Limbajul are o claritate aleasă proprie numai limbajului ştiinţific. Nu mai e nimic din balastul de neaoşisme şi de contrafaceri autohtone ale limbajului ştiinţific, cum se întîmpla la contemporanii săi. Eminescu nu traduce termenii ştiinţifici străini decît în foarte puţine ocazii ; el creează o terminologie ştiinţifică românească nouă. Are o siguranţă în a lucra cu onomastica ştiinţifică internaţională şi în a scientiza limba noastră. Oamenii de ştiinţă ai vremii, neposedînd simţul limbii, dibuiau încă un limbaj aproximativ al ştiinţelor exacte, în timp ce Eminescu vorbeşte în limbajul ştiinţific cel mai expresiv, cu o încărcătură ideatică corespunzătoare : Astfel el dă o valoare estetică terminologiei ştiinţifice, o înalţă din zona purei specializări. Prin noţiunile de fizică se deschide o viziune meta-fizică : *starea fluidă de agregaţie* ; *forme fenomenologice* ; *putere vitală* ; *adevăr fenomenologic*, *visiune filosofică* ; *intensitate orizontală* (imagini care trimit la Blaga !). Forme de acum clasice ale limbajului ştiinţific, la Eminescu se află de un secol întocmai : *mărime determinată* ; *proporţie geometrică* ; *massă şi valoare* ; *repartiţie electronică* ; *tensiune elastică* ; *mişcare progresivă* ; *punct de gravitaţie* ; *fluorescenţă* ; *latitudine ; longitudine* ; *raze violete* ; *raze ultra roşii* ; *maşină electrodinamică* ; *material combustibil*.

Cuvintele sînt abstracte, o abstracţie explicînd o altă abstracţie, ca în poezie, realizîndu-se un univers platonic : *părţi ponderabile ale unui mediu elastic* ; *depărtările medii ale moleculelor* ; *munca moleculară a fluidelor* ; *poziţii de echilibru fixe* ; *mişcătoare poziţii de echilibru* etc.

Fizica atomică era una din marile descoperiri ştiinţifice, şi pentru poet va fi fost o fascinaţie a pasiunii sale de cunoaştere. Eminescu foloseşte denumirea de *atom/atome*, *molecul/molecule*, deci de neutru, ca în germană, cu toate derivaţiile posibile. Puţine din ele au dispărut din cauza uzurii. Cele mai multe s-au impus ca singurele care denumeau exact noţiunile, experienţele. Desigur, forma articulată *moleculul* a căzut învinsă de forma articulată a substantivului feminin, dar tot la Eminescu apăruse în paralel şi forma cea acceptată în vorbire : *moleculă/moleculară* : *Molecule de gaz* ; *mişcare moleculară* ; *mişcări moleculare* ; *disociaţiunea moleculelor* ; *molecule de fier*, dar şi *fiecare molecul*, *moleculului*. Apare şi *împreunarea moleculelor*, o formă deci tradusă, calchiată după textul german, dar şi *agregaţie*, *agregare (agregaţie solidă* ; *agregaţie gazoasă* ; *fizicală solidă* etc, *agregarea moleculelor* care exprima mai bine un fenomen abstract. Eminescu vorbeşte de *desagregarea moleculară* a *atomelor*, cuvînt pe care îl foloseşte în paralel cu sinonimele: *disagregaţie* ; *disgregaţiune* ; *disociaţie ; desagregaţiune* ; *desgregaţiune* ; *disgregate (molecule)* ; *disociaţiune*. Din acest joc de fixare a termenului precis, şansele vor fi de partea *dezagregării*. Noţiunile sînt exprimate cu o terminologie fluentă de matematici poetice : *stare*

staţionară de mişcare; *mişcarea iregular-jucătoare şi roitoare*; *stări fluide de agregaţie*; *corp transradiabil*; *părticelele de fluid*; *formele varii ale mişcării moleculare* etc. Întreaga terminologie ştiinţifică, cîtă se cunoştea atunci, are o variantă eminesciană : *electricitate pozitivă* şi *negativă; tensiune electrică*; *vînt electric*; *electron*; *izolator*; *repartiţie electrică sau influenţă*. Poetul traduce pentru *mişcarea*, *acţiunea moleculelor*, cuvîntul *muncă*, metaforic, întrucît munca este o acţiune conştientă. Pentru el, este o *muncă moleculară*, cum este şi o *muncă mecanică*, o *muncă electrică*, în sensul de *mişcare*, *acţiune*, de „lucrare internă". A propos de noţiunea de *muncă*, căreia poetul îi dă atîtea sensuri noi, mai apar termenii de *muncă reală*; *muncă molecular-intimă*; *muncă molecular-exterioară*; *muncă relativă*; *muncă aprovizionată (înmagazinată)*; *provizie de muncă* etc. Pentru *particule*, Eminescu foloseşte tot un diminutiv, şi tot de la substantivul *parte*, *particele*, sau foarte rar *mici mărimi.... de lucrare*, de *energie imanentă a materiei*, de *cantitate echivalentă de muncă mecanică* sau *de echivalentul de aptitudine intelectuală*. Din cînd în cînd, Eminescu apelează şi la un limbaj curent, pe care, însă, îl abandonează, nefiind propriu : *repejiune finală* (pentru *accelaraţie finală*); *amestecuri de răceli*; *grabă*, *grăbire*, *pripă*, ca în cele din urmă să se fixeze la cuvîntul *acceleraţiune/acceleraţie*.

Pe structura propusă de latinişti, apar cuvinte de uzanţă ştiinţifică : *imperradiabil*; *ponderabil*; *refractabil*, *refractibil*; *înclinătoriu*; *declinătoriu*, deşi se întîlnesc şi formele *declinaţiune*; *înclinaţiune*, *gravitaţiune*; *atracţiune* : *combustibil*; *necombustibil*. Paralel, se află şi forme refăcute după modelul din originalul german : *impenetrabilitate*; *indestructibilitate*; *variabilitate*; *vizibilitate; invizibilitate*; *realitate* etc. Textele, în marea lor majoritate, sînt, cum se ştie, traduceri din germană, dar nu acest lucru se impune în ultimă instanţă, ci felul în care este gîndit şi exprimat înţelesul lor în româneşte. Ca şi în cazul traducerilor din Rötscher, Kant, Schopenhauer, interesează modul în care poetul cuplează limba sa de o limbă prin excelenţă a abstracţiunilor filozofice şi ştiinţifice ca limba germană, stabilind o punte de comunicare şi de reactivare a înţelesurilor ei. Terminologia ştiinţifică este o terminologie intelectuală care pentru Eminescu nu se află niciodată la antipodul poeziei. Ea are nevoie de poezie pentru a cuprinde cît mai adînc noţiunile, cum poezia are nevoie de terminologia ştiinţifică pentru a putea pătrunde mai în adîncul misterelor cunoaşterii. Eminescu nu poetizează demonstraţiile sale ştiinţifice, dar, în schimb, sensibilitatea şi intuiţia sa poetică îl fac să plasticizeze şi să concretizeze prin imagini, noţiunile. Unele cuvinte legate de denumiri de teorii, aparate, cercetări, s-au demodat şi au dispărut, altele se mai menţin numai prin pitorescul lor de epocă. Fraza limbajului ştiinţific nu s-a alterat.

Mai bine zis, expresia, plastica, estetica limbajului ştiinţific. Eminescu nu era un savant, un om de ştiinţă format ca atare dar, format la şcoala filozofiei germane, poseda ştiinţa vehiculării noţiunilor şi a claritătii prezentării lor. Textele sale ştiinţifice pot părea naive sau abracadabrante, exuberanţe ale maladiei, dar ele împărtăşesc o nevoie de adevăr de dincolo de poezie. Or, tocmai acolo se regăsea, ca mai tîrziu I. Barbu, într-o zonă a fluidelor şi a eterului, la un punct zero, adică în Absolutul artei.

INEDIT

Fiziografice I

PRINCIPIUL CONSERVAŢIUNII MUNCII[1]

(Satz von der Erhaltung der Arbeit)

Sub lucrare (putere) înţelegem orice efect care schimbă poziţia masselor ponderabile în spaţiu. Quantul [2] unei lucrări se măsură aşadar prin schimbarea de poziţie pe care o greutate oarecare de mărime hotărîtă [3] a suferit-o prin ea. Prin lumină, căldură, electricitate, magnetism, corpuri grele îşi pot schimba locul. Admitem însă că toate aşa-numitele forţe ale naturii sunt numai forme ale mişcării. Cele mai deosebite forme ale mişcării pot, aşadar, să înmplinească o lucrare. Acè lucrare se face totdeuna în socoteala mişcării. Căldura aburului consistă de ex.[4] din mici ascensiuni executate (mişcări executate) în cea mai mare parte [5] în linie dreaptă ale particelelor de aburi, mişcări cari se stingheresc întreolaltă în multe direcţiuni [6]. Îndată ce aburul ne dă o lucrare, mişcînd bunăoară cilindrul unei maşine, o parte corespunzătoare a acelor mişcări ale particelelor *dispare.*

Adeseori lucrul se esprimă astfel: o cantitate anumită de căldură s-a schimbat într-o cantitate echivalentă de muncă mechanică. O [7] cantitate de muncă mechanică s-a schimbat într-un echivalent de putere musculară. O cantitate de muncă intelectuală s-a schimbat într-un echivalent de aptitudine intelectuală.

Mai [8] exact vorbind însă, este că o parte a mişcărilor iregulare a particelelor de abur s-au uzat, pentru a pune în mişcare o massă ponderabilă mai mare. Aşadar numai această una formă a mişcării a trecut într-o alta, şi lucrarea rezultabilă măsurată cu produsul greutăţii puse în mişcare şi a distanţei parcurse, e absolut egală sumei micilor marimi de lucrare, care se pot măsura cu produsul din greutatea unui număr de particele de abur şi din [9] distanţele parcurse de ele, căci toate aceste au dispărut în momentul în care lucrarea esterioară s-a îndeplinit. O parte, aşadar, a muncii moleculare a particelelor de abur s-a prefăcut în munca mecanică a cilindrului. Daca la frecarea, la compressarea corpilor dispare muncă mecanică şi apare căldură în locul ei, atunci, viceversa, munca mecanică se schimbă într-o cantitate corespunzătoare de muncă moleculară. Nu însă în toate cazurile unde căldura devine latentă se naşte muncă mecanică în înţelesul comun al cuvîntului. Adesea căldura nu se întrebuinţează decît de-a transporta particelele însuşi [ale] corpurilor încălzite în poziţiuni nouă. E ştiut că sub influenţa căldurii toate cor-

---

[1] Fragment din *mss. 2270, Fiziografice I, ff. 84—99*; *puterii*, şters în mss.; 2 *Mărimea*, şters în mss.; 3 *asupra*, şters în mss.; 4 *e. în cea mai mare parte*, şters în mss.; 5 *de parte*, şters în mss.; 6 *feliuri*, şters în mss.; 7 frază scrisă ulterior pe f. 83 v.; 8 pe f. 84 v. se află aceste însemnări:

esse-movi
Movi, vivere, sentire
ncesităţi eeconomice
— de lux —
se nasc prin dezechilibrul burgheziei
închipuirilor noastre
abituale.

De la cuvîntul *Mai*, începe *mss. 2270, f. 85*; 9 *d. micile*, şters în mss.;

purile se dilatează, în gradul cel mai mare gazurile, mai puțin fluidele și corpurile solide. Și în acest [fel] despare munca moleculară.

Precum [10] munca citată în pilda de mai sus cu mașina de vapor se-ntrebuințează pentru a pune cilindrul în mișcare, tot astfel ea se-ntrebuințează în cazul de față pentru a schimba distanța dintre molecule. Munca prestată în chipul acesta se numește muncă de desgregațiune. Ea se schimbă din nou în muncă moleculară, cînd particelele se reîntorc [11] în poziția lor de mai nainte. În genere așadar munca moleculară poate trece în lucrare mecanică sau în muncă de dezagregare și viceversa, aceste două feluri pot retrece în muncă moleculară. *Suma* [12] *acestor trei forme ale lucrării remîne pururea neschimbată.* Acesta este principiul numit al conservării lucrării.

Principiul conservării lucrării nu se aplică numai la căldură, forma cea mai respîndită și mai generală a mișcării, ci la celelalte soiuri ale mișcării. Întîmplîndu-se aceasta, nu se schimbă decît un inel din lanțul celor trei mișcări cari trec una-ntr-alta, adecă soiul sau [13] natura muncii moleculare. Prin electricitate de ex., ca și prin căldură, se poate produce muncă de disgregare și muncă mechanică, dar soiul mișcării pe [14] care o numim electricitate e în orice caz altul, deși natura lui internă ne-a remas încă necunoscută. Există, așadar, deosebite soiuri de muncă moleculară, dar în fond nu există decît una singură [15] lucrare de desagregare și una singură formă de lucrare mechanică. Disgregațiune numim pururea schimbarile constante de distanță a moleculelor, din ori și ce cauză ar avea loc. Daca deosebim sporirea de volum al unui corp de schimbarea stărei sale de agregație, iar pe aceasta de discompunera chemică, de *dissociație*, acestea nu sunt totuși decît numai grade ale disgregațiunii. Tot astfel munca mechanică consistă [16] pătrundere (sic) în dislocare, schimbare de loc, a unor masse ponderabile. Formele varii ale mișcării moleculare pot însă să se transforme unele în altele după împrejurări. Astfel de ex. o cantitate oarecare de muncă electrică poate trece în acelaș timp în căldură, disgregație și muncă mechanică și o cantitate oarecare a acestei din urmă poate să producă prin frecare electricitate, căldură și disgregație. În toate cazurile acestea, sumă a muncii remîne constantă.

Între [17] formele de muncă pe cari le distingem, *munca mecanică* se-ntrebuințează ca măsură comună pentru toate celelalte, pentrucă ea [18] se poate determina mai immediat prin măsurătură. Asupra celorlalte forme măsura se-întrebuințează cu ajutorul principiului conservațiunii muncii, conform căreia o cantitate oarecare de muncă moleculară sau de disgregație trebue să fie echivalentă cu munca mecanică în care trece. La munca mecanică o greutate sau poate fi ridicată în senzul invers gravitațiunii, adecă în sus, sau poate fi mișcată prin proprie gravitațiune, sau poate fi pornită înainte prin învingerea fricțiunii etc. etc. La fiecare, munca mecanică cerută pentru a o învinge, trece în căldură. Cînd ridicăm o greutate, munca întrebuințată [19] pentru a o ridica, se acumulează oarecum în ea, de vreme ce prin cădere de la aceași înălțime poate s-o comunice altor corpuri. Disgregațiunea stă în privirea aceasta într-un raport [20]

---

10 *mss 2270, f. 86*; 11 *intor*[*c*], șters în mss.: 12 fraza subliniată cu cerneală; 13 *și*, șters în mss.; 14. *mss. 2270, f. 87*; 15 *s.o.*, șters în mss.; 16 se repetă, șters în mss.; 17 *mss. 2270, f. 88*; 18 *poate fi de*, șters în mss.; 19 *acumulată*, șters în mss.; 20 *r. analog*, șters în mss.;

asămănător cu greutatea ridicată: pentru a o produce se consumă [21] o [22] cantitate oarecare de muncă moleculară, mai cu seamă sub formă de căldură, care trebue să se nască din nou, dindată ce desagregaţiunea încetează. Însă o greutate ridicată remîne atîta timp în poziţiunea ei ridicată, pînă ce prin o altă lucrare oarecare de ex. prin aburul dilatat prin mişcarea căldurii, prin oscilaţiunile moleculelor unei funii, de care greutatea e spănzurată, i se mai ţine echilibrul gravitaţiunii sale. Tot astfel se menţine atîta disgregaţia moleculelor unui corp, pînă ce prin vro lucrare internă de ex, prin oscilaţiuni de căldură se împiedecă reîmpreunarea lor. Din momentul în care-a avut loc ridicarea greutăţii sau desagregarea moleculelor şi pînă în momentul în care [23], prin căderea greutăţii sau împreunarea moleculelor, se produce munca cerută pentru un scop oarecare, se poate ca, pentru un timp mai scurt sau mai îndelung, să existe o stare staţionară în care se produce numai atîta muncă înlăuntru cîtă e de necesitate pentru păstrarea echilibrului încît în starea existentă, în poziţia corpului şi a moleculelor în temperatura, în repartiţia electrică să nu se schimbe nimic. Abia în momentul cînd prin o perturbare a acestei stări de echilibru, obiectul cade sau moleculele se [24] apropie, se ivesc şi transformaţiuni ale muncii: munca mecanică sau de disgregaţiune se schimbă mai întîiu în muncă moleculară, de regulă în căldură, iar aceasta poate trece în parte într-o muncă mechanică sau într-o disgregaţiune a moleculelor pînă atunci, pînă cînd în urma vreunei împrejurări se restabileşte din nou starea staţionară. Pe cît timp într-o greutate ridicată sau în molecule disgregate, e disponibilă o sumă oarecare de muncă, care poate deveni liberă, în momentul cînd încetează starea de echilibru, care împiedică căderea greutăţii sau împreunarea moleculelor, orice greutate ridicată şi orice disgregaţiune se poate considera ca o provizie de muncă. Provizia de muncă este însă naturalmente exact tot atît de mare ca munca aceea care au efectuat ridicarea sau desagregarea, precum şi ca munca aceea care [s]ar ivi [25] din nou la cădere sau la agregare. Principiul conservării muncii se poate deci esprima şi astfel: *Suma muncii reale şi a proviziei de muncă remîne neschimbată*[26]. E clar în dealtmintrelea că aceasta este numai o formulare deosebită pentru principiul conservaţiunii sumei oricării munci [27], pentru că sub provizia de muncă nu înţelegem decît o ridicare de greutate sau o desagregare produsă prin muncă reală care [28] remîne păstrată prin o stare de mişcare staţionară. Daca ne-ar fi cu putinţă de-a observa cele mai mici mişcări osebite ale atomelor, precum şi mişcarea corpilor şi de a observa schimbările lor moleculare permanente, atunci am afla fără îndoială că principiul cumcă toată munca e reală [29] e constantă, este cu stricteţe corect. Dar acolo unde particelele massei se mişcă într-una în mediu împrejurul aceloraş poziţiuni de echilibru, materia ne pare în repaos. Deci munca aceea care într-o stare staţionară se operează oarecum într-ascuns, o numim muncă aprovizionată (înmagazinată). În loc de-a o numi astfel, am putea s-o numim şi muncă moleculară intimă şi s-o distingem de acea muncă a moleculelor care se naşte în momentul cînd se schimbă starea de echilibru a temperaturii, a repartiţiei electrice, şi care se numeşte munca moleculară [30] esterioară.

---

21 *cere*, şters în mss.; 22 *mss. 2270, f. 89*; 23 *c. se produce.* şters în mss.; 24 *mss. 2270, f. 90*; 25 *reapărea*, şters în mss.; 26 sublinierea aparţine lui Eminescu; 27 *puteri*, şters în mss.; 28 *mss. 2270, f. 91*; 29 *m. constantă*, şters în mss.; 30 *molecul*, şters în mss.;

Pururea se succed stări staţionare ca schimbări. Natura prezintă priveliştea neîncetată a trecerii de muncă aprovizionată în muncă reală, de muncă reală în aprovizionată. Vom arăta numai exemple pe cari le prezintă desagregarea şi reîntoarcerea ei în această privire. Diferitele stări de agregaţie, precum se admit, se-ntemeiază pe stări diferite de mişcare ale moleculelor. În gaze ele fug una de alta şi se mişcă-n linie dreaptă atît de mult timp, pînă ce dau de [31] un părete sau de alte molecule de cari sunt respinse (zurückfallen). În fluide moleculele oscilează verosimil împrejurul [unei] mişcătoare poziţii de echilibru în corpurile solide împrejurul unor poziţii fixe. Pentru a preface bunăoară un fluid într-un gaz, lumea moleculelor trebuie sporită. Aceasta se-ntîmplă, introducîndu-le căldură. Pe cît creşte numai munca moleculară a fluidelor, sporeşte mult şi simplu temperatura. Dar dacă-i permitem fluidului să se dilateze, o parte din munca moleculară se schimbă în desagregaţie. Daca prin introducere continuă de căldură din ce în ce mai mare, disagregaţia ajunge atît de departe, încît particelele de fluid scapă dincolo [32] de sferele lor de atracţiune reciprocă, atunci, fluidul prefăcîndu-se în gaz sau abur, se naşte o nouă stare de echilibru pentru a cărui stabilire s-a cerut multă muncă moleculară, adecă căldură. Dar dacă-i detragem aburului căldură [33], dacă împuţinăm munca sa interioară, ajungem la un punct, unde depărtările medii ale moleculelor devin atît de mici, încît reintră iarăşi în sfera atracţiunii lor reciproce ; la restabilirea acestei stări de echilibru originare, trebue să se nască din nou muncă moleculară în urma puterilor de acţiune, devenite active, şi anume se liberează căldură, iar în [34] cazul din urmă cantitatea de căldură care se naşte este atît de mare ca aceea care dispăruse în cazul de-ntăi. În esenţă se-ntîmplă tot astfel cu încheierea şi soluţiunea [35] combinaţiunilor chemice. În orice corp putem distinge pe lîngă starea mechanică de echilibru, una chemică. Fiece molecul în senzul fizical, consistă dintr-un număr de molecule chemice, sau din *atome*, precum se numesc moleculele chemice ce nu se pot discompune mai departe. Precum moleculele, conform stării de agregat al corpului respectiv, se pot afla în deosebite stări de mişcare, tot astfel pot şi atomele după natura conbinării lor chemice. Chemia mai nouă consideră toţi corpii ca compuşi din combinaţiuni de atome omogene. Hidrogenul e tot aşa de bine, o combinaţie ca şi acidul muriatic H.CL (Clorwasserstoff Salz säure ; în cel dentîiu sunt combinate două atome de idrogen (H.H), în cel din urmă e combinat cîte un atom de idrogen cu unul de clor. H.CL). Dar şi aci repaosul aparent e numai o stare staţionară de mişcare. Atomele chemice ale unei combinaţiuni oscilează, precum se admite, împrejurul unor stări de echilibru, mai mult sau mai puţin stabile. Asupra felului acestei mişcări influenţează în mod esenţial starea fizicală de agregaţiune. În gazuri şi fluide, atomele [36] chemice au de regulă o stare de mişcare mai liberă, încît ici şi colo unele se smulg din combinaţiunile lor, pentru a se uni curînd după aceea cu alte atome, devenite asemenea libere. În acidul muriatic [37] (H. CL.), în stare de gaz sau în stare fluidă, bunăoară, combinaţia chemică medie a tuturor moleculelor chemice e = H.CL, dar aceasta nu opreşte ca într-una unele atome de H. şi CL să se afle în mod trecător în stare

31 *mss. 2270, f. 92* ; 32 *afară*, şters în mss. ; 33 *atunci munca sa interioară*, şters în mss. ; 34 *mss. 2270, f. 93* ; 35 *disoluţiunea*, şters în mss. ; 36 *mss. 2270, f. 94* ; 37 *clor* ; *cloridrogenul*, şterse în mss. ;

liberă, din care numai decît se întorc prin atracţiuni chemice în stare legată. În acest chip se şi esplică în mod satisfăcător solubilitatea mai lesnicioasă, pe cari o prezintă gazele şi fluidele faţă cu *căldură*, electricitatea şi alte combinaţiuni chemice[1] (1) Clausius Abhandlungen zur mechanischen Wärmetheorie, II. S. 214. Braunschweig, 1867)[38].

În agregaţiunea moleculelor chemice se găsesc deosebiri analoge cu cele ce se găsesc în starea de agregare fizicală. Există combinaţiuni chemice mai puternice şi mai slabe. Atracţiunile [39], în puterea cărora particelele oscilează împrejurul unei stări [40] de echilibru sunt ici mai slabe, colo mai tari. Aceste deosebiri ale agregaţiunii chemice sunt fireşte [41] cu totul independente de cele fizicale, de vreme ce moleculele fizicale sunt totdeauna deja agregate [42] chemice; deci combinaţiuni foarte tari pot deveni în stare de agregaţiune gazoasă şi combinaţiuni foarte slabe în stare de agregaţiune fizicală solidă. În genere combinaţiunile unor [43] atome omogene, aşa dar corpurile chemice simple aparţin combinaţiunilor celor mai slabe, cari mai toate, afară de unele metale, se pot despărţi foarte lesne, pentru a se uni cu atome eterogene. Pe de altă parte sunt tot astfel şi combinaţiunile foarte compuse cari se despart lesne în combinaţiuni mai simple. Între aceste se numără [44] aproape toate combinaţiunile aşa numite organice. Combinaţii chemice puternice se găsesc aşa dar mai cu seamă între combinaţiunile mai simple de atomi eterogeni. Astfel, acidul carbonic, apa, amoniacul, multe oxide metalice, precum şi acidele anorganice sunt combinaţiuni greu de discompus. Precum deosebitele stări de agregare pot fi schimbate una-ntralta, tot astfel şi combinaţiuni mai slabe se pot schimba în mai tari şi vice versa. Nu există nicio combinaţie, oricît de puternică ar fi, care să nu sufere disociaţie [45] prin introducere de mari cantităţi de căldură (St. Claire Deville o dovedeşte).

Ca [46] şi la schimbarea unui fluid într-un gaz şi aci o cantitate anume de muncă internă a căldurii, pentru a trece în munca de disociaţiune. Cînd disociaţiunea s-a întîmplat, atomele se află într-o nouă stare de echilibru. La disociaţiunea apei, în loc de combinaţia tare H_2O se nasc combinaţiile slabe H.H. şi O.O. în cari stările de ondaţiune ale atomelor sunt poate atît de deosebite de acelea din combinaţia tare H_2O, ca şi stările de ondaţiune ale moleculelor din abur, comparate cu cele din apă; adecă atomele acelor combinaţiuni slabe vor descrie peste tot căi mai lungi şi vor presta mai multă muncă moleculară internă. Pentru a le introduce o asemenea muncă, se cere tocmai căldură. Dar totodată munca întrebuinţată la disociaţiune, există ca muncă aprovizionată, pentrucă, îndată ce se turbură noua stare de echilibru, ele se pot reîmpreuna, şi atunci munca întrebuinţată pentru disociaţiune apare din nou sub formă de căldură. Aci moleculele chemice au trecut totodată în starea lor de echilibru de mai-nainte în [47] care munca staţionară, pe care-o execută la mişcările lor împrejurul poziţiei de echilibru, se scade [48] cu suma muncii interne, devenite libere la actul combinării. Astfel fenomenele cîte se manifestă la combinare şi disociaţie seamănă deplin cu acele ce se observă la schim-

---

38 păstrăm exact trimiterea poetului; 39 *Acolo*, şters în mss.; 40 *poziţii*, şters în mss.; 41 *naturalmente*, şters în mss.; 42 *mss. 2270, f. 95*; 43 se repetă, şters în mss.; 44 se repetă, şters în mss.; 45 lecţiune probabilă; 46 *mss. 2270, f. 96*; 47 mss. 2270, f. 97; 48 *e scăzută*,

barea stărilor de agregaţie, cu singura deosebire că, la disociaţie, se cer în genere mult mai mari cantităţi de muncă decît la desagregaţie şi că de aceea schimbul [49] între muncă aprovizionată şi reală ajunge la valori mult mai însemnătoare.

Prin regularitatea cu care în fiinţe<le> se operează încheierea şi soluţiunea de combinaţii chemice, ele însile au o parte foarte remarcabilă în continua schimbare de muncă aprovizionată şi reală, interioară şi esterioară. În plante se operează dissociaţia combinaţiunilor tari [50]. Acidul carbonic, apa, amoniacul, acidul nitric, acidul sulfuric al nitratelor şi sulfatelor sunt primite de ele şi discompuse în combinaţiuni mai slabe precum fibra lemnoasă, amidon (Harke), zahăr [51], materii albuminoase ş.a.m.d., în cari se îngrămădeşte o mare cantitate de muncă aprovizionată, pe cînd în acelaş timp se elimineză oxigen. În animale, combinaţiile produse de plante [52], prin introducerea de oxigen atmosferic, adecă printr-un proces de ardere se reschimbă în combinaţiile solide din cari de creşte planta, şi în acelaş timp munca, înmagazinată în combinaţiunile organice [53] se schimbă în muncă reală, parte în căldură, parte în muncă esterioară a muşchilor. Locul din care sînt stăpînite toate aceste prestări de muncă ale animalelor e sistemul nervos. El întreţine mersul acelor funcţiuni cari cauzează arderile, el regulează repartiţia şi scăderea [54] (Ausszahlung) căldurii, el determină pe muşchi la munca lor [55]. În multe cazuri [56] şi mai cu seamă în cazul din urmă, influenţele ce pornesc de la sistemul nervos stau asemenea sub influenţa unor mişcări esterioare, a impresiilor simţurilor. Dar adevăratul isvor al lucrărilor sale nu e în aceste simţuri, ci în combinaţiile chemice din care e compusă massa nervoasă şi cari sunt luate din laboratorul plantei într-o formă puţin modificată [57]. În ele e grămădită munca înmagazinată care sub influenţa impresiilor de dinafară, se schimbă în muncă reală.

Combinaţiunile din cari consistă massa nervoasă [58], pe cît timp procese [59] de iritare nu [?] spre a o schimba [60], se află aproximativ în acea [61] stare staţionară care în afară pare repaos. Dar acest repaos e aparent numai ca în toate cazurile în cari e vorba de stări de mişcare staţionare. Atomele acelor combinaţii complexe sunt în mişcare necontenită, ici şi colo scapă din sferele de acţiune ale atomelor cu cari fusese combinate pîn-acum în sferele de acţiune ale altor atome, devenite asemenea libere. Într-un asemenea fluid, lesne de dizolvat, precum e acela care constitue massa nervoasă, încheierea şi soluţiunea de combinaţiuni se succed neîncetat şi massa apare staţionară numai în cauză, că în acelaş timp se operează în medie tot pe atîtea discompuneri cîte combinaţiuni.

şters în mss.; 49 cuvînt german trecut de Eminescu; 50 *solide*, şters în mss.; 51 *mss. 2270, f. 98*; 52 *se reschimbă în combinaţiuni mai solide*, şters în mss.; 53 *trece*, şters în mss.; 54 cuvînt german trecut de Eminescu; 55 *Dar adevăratul isvor al lucrărilor sale*, şters în mss.; 56 *chipuri*, şters în mss.; 57 *mss. 2270, f. 99*; 58 *se află*, şters în mss.; 59 frază confuză în mss.; 60 *procese*, şters în mss.; 61 *lucrare deplină*, şters în mss.

GH. CEAUȘESCU

CIVILIZAȚIILE ORIENTALE ÎN POEZIA LUI EMINESCU

Poet romantic prin structură, Eminescu abordează în poezia sa tema caducității civilizațiilor. Civilizațiile, asemenea omului, se nasc și după un efemer moment de înflorire dispar pentru totdeauna. Eminescu nu preia însă *tale quale* ideea romantică a caducității ci el consideră că fiecare civilizație constituie materializarea unei idei prin care omenirea a încercat să înfrîngă legea inexorabilă a morții. În universul creat se dă o luptă neîncetată între elementele vieții și cele ale distrugerii : poemul postum *Memento mori*, subintitulat semnificativ *Panorama deșertăciunilor*, are drept scop demonstrarea acestei lupte eterne pe planul istoriei. Dacă moartea înfrînge pînă la urmă orice încercare a principiului vital de a o birui, totuși viața nu se recunoaște înfrîntă, căci în ciuda grandioaselor prăbușiri ale civilizațiilor-idei, apar mereu noi civilizații-idei, și astfel lupta nu se încheie, în ciuda bătăliilor pierdute. Din acest punct de vedere pesimismul eminescian, despre care se vorbește atîta, nu este total, căci o bătălie nu se angajează decît atunci cînd există măcar speranța victoriei finale, ori Eminescu constată că viața reia neîncetat lupta [1].

Memento mori debutează cu civilizațiile orientale, desfășurarea poemului fiind cronologică, și anume cu Asiria, Egiptul și Palestina antică. Lipsește civilizația indiană și în ciuda preocupărilor indianiste ale lui Eminescu ea nu va fi decît incidental și foarte sumar descrisă de poet, de pildă în poemul postum *Dumnezeu și om* („În pădurile antice ale Indiei cea mare...”). Cum însă fiecare civilizație constituie materializarea unei idei, să vedem materializările căror idei sînt civilizațiile orientale descrise de poet.

Ideea asiriană este autocratismul monarhic ; regele asirian tinde să se substituie lui Dumnezeu în lume, are puteri divine, singura deosebire între el și divinitate — deosebire dealtminteri esențială — este absența atributului nemuririi :

> Ce-i lipsea lui oare-n lume chiar ca Dumnezeu să fie?
> *Ar fi fost Dumnezeu însuși, dacă-dacă nu murea* (s.n.);*
> (*Memento mori*, vol. I, p. 194, v. 59—60).

---

* Versurile sînt citate după ediția critică a lui D. Murărașu.

[1] Pentru amănunte cf. studiul nostru *Filozofia poetică a istoriei*, în „Caietele Mihai Eminescu”, II, București, 1974, p. 41—54.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 183—191, București, 1975.

Egiptul antic a încercat realizarea unui lucru etern prin construcții monumentale de piatră ; piramidele par nepieritoare și prin asta asemănătoare morții :

> Sînt gîndiri arhitectonici de-o grozavă măreție,
> au zidit munte pe munte în antica lor trufie,
> [...]
> [...] colo se ridic trufașe
> și eterne ca și moartea piramidele-uriașe
> (*Ibidem*, vol. I, p. 195, v. 87—88; 94—95).

Iudeea antică este, în viziunea poetului, materializarea ideii monoteismului și a iertării păcatelor ; moartea este generată de păcatele oamenilor, dar ea ar putea fi evitată prin rugăciunile adresate lui Iehova :

> David ...
> . . .
> genunchind să-i ierte Domnul osînditul lui păcat
> Solomon, poetul-rege...
> . . .
> el cîntă pe împăratul în hlamidă și lumină.
> (*ibidem*, vol. I, p. 198, v. 178; 181 și 184).

Cum însă toate civilizațiile sînt caduce și cele orientale vor dispare în mod inevitabil și, ca întotdeauna, Eminescu plăsmuiește extraordinare tablouri de prăbușiri violente. Face excepție Asiria, în cazul căreia poetul constată doar dispariția ei — „de-l întrebi unde-i Ninive?[...] Unde este nu știu zice. Mai nu știu nici unde-a fost" ; în schimb, Egiptul se prăbușește bîntuit de uraganul distrugător care răscolește nisipul și transformă totul în pustiu „ș-atunci vîntul ridicat-a tot nisipul din pustiuri,/ astupînd cu el orașe, ca gigantice sicriuri...", iar Iudeea dispare în urma unui cataclism general care produce dezagregarea creațiilor umane și naturale asemenea dezagregării constelațiilor în urma dizolvării legii atracției universale la sfîrșit de veacuri : „...Muri se năruie și cad ! /cad și scări, ș-aurite arcuri, grinzi de cedru, porți de-aramă / soarele privește galben peste-a morții lungă dramă [...] cedrii cad din vîrf de munte și Livanul pustiește...". Însă din versurile dedicate de Eminescu cataclismelor care încheie istoria orientului antic nu se poate desprinde decît concluzia că poetul se folosește în descrierea dezagregării lor de elemente spirituale caracteristice acestor popoare, de pildă, magia în Egipt și judecata de apoi în Iudeea. Mai interesant din punct de vedere eminescian ni se pare a fi modul în care poetul zugrăvește peisajul oriental.

De la început trebuie însă precizat un lucru : spațiul geografic oriental descris de Eminescu nu există în realitate, poetul român făurindu-și o imagine convențională asupra Orientului. Astfel în poemul intitulat *În căutarea Șeherezadei* el se imaginează ajuns în Orient ; aici i se desfășoară în fața ochilor următoarea priveliște :

> Munții înalți la cer străbat, se vede;
> văi cu izvoare s-adîncesc sub soare
> și dealuri mari păduri înalță-n spete;
> e Orientul. Codrii cu grandoare.

cu vîrfii nalți voi norii să-i disfețe
cetăți prin ei își pierd a lor splendoare.
(*În căutarea Șeherezadei*, vol. I, p. 281, v. 31—35).

În realitate însă codrii nu sînt un element caracteristic geografiei orientale. Dimpotrivă, Orientul are un sol arid, nisipos, fără „munți înalți" care străbat pînă la cer și în care pădurile nu sînt numeroase. Deșertul este puțin propice codrilor. În același poem Eminescu va continua astfel descrierea :

Prin șir de cedrii, palmi nălțați sub soare,
Prin lunci de dafin, pe-unde cresc măslinii,
smochini s-ațin pe verzi cărări în floare.

Din prund înalță trunchii lor *arinii* (*subl. n.*)
în lunce risipiți...
(*Ibidem*, p. 283, v. 81—85).

Ciudată este în versurile citate prezența arinilor alături de cedrii, palmieri și măslini, adică alături de arbori caracteristici Orientului [2]. Arinul este un copac european care crește în zonele de climă temperată, umedă, nicidecum în zonele subtropicale unde se află peisajul oriental descris de poet.

Acesta nu este singurul exemplu de inadvertență din poezia lui Eminescu. Iată un alt exemplu : în episodul *Egipetul* din *Memento mori* poetul va spune următoarele : „și în templele mărețe — colonade-n marmuri albe" ; la fel și în cel dedicat Palestinei antice : „am văzut regii Iudeii în biserica măreață,/ unde marmura în arcuri se ridică îndrăzneață / și columnele înalte către cer pare c-arat" ; ori marmura devine material de construcție abia în arhitectura greacă și va pătrunde în Orient abia în perioada elenistică, în timp ce în Orientul preelenistic descris de poet materialul de construcție era granitul și calcarul.

Asta nu înseamnă că lipsesc elemente caracteristice spațiului geografic sau civilizațiilor orientale descrise de poet. Astfel flora este constituită din cedri, palmieri, măslini ; trăsătura dominantă a peisajului este deșertul ; elemente de civilizație : în Asiria — grădinile suspendate ale Semiramidei („și pe ziduri uriașe mari grădini suite-n nori") ; în Egipt — piramidele, templele ; în Palestina — templul lui Iehova („pe Sion templul Iehovei, o minune îl privim") ; nume de personalități istorice intrate în domeniul legendei (Semiramida, Sardanapal, David, Solomon). Toate acestea sînt însă amestecate cu lucruri străine orientului. De ce oare? Sînt ele simple anacronisme sau simple inadvertențe trădînd o anumită lipsă de cunoștințe, cum au susținut unii?

G. Călinescu nota că „lacul în mijlocul cadrului cu iarbă de junglă și căprioare e o priveliște puțin obișnuită la noi și vine numai din voința de a aduna laolaltă elemente tipice"[3]. Călinescu atrăgea atenția asupra artificialității peisajului creionat de Eminescu. Același lucru rezultă și din analizarea versurilor dedicate civilizațiilor orientale. Cadrul fiecărei civilizații reprezintă de fapt un peisaj edenic, un pămînt răsărit în mod mis-

[2] Pentru flora eminesciană cf. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, București, 1971, vol. II, capitolul *Cadru fizic*, subcapitolul *Flora*, p. 359—365.
[3] G. Călinescu, *op. cit.*, vol. II, p. 340.

terios, un reflex al paradisului. Aspirația către eden este una din caracteristicele poeziei eminesciene, iar descrierea lui un laitmotiv al ei[4]. Elemente tipice ale edenului eminescian sînt, printre altele, codrii, de obicei formați din arbori de pe tărîmurile noastre, iar atunci cînd va fi vorba de construcții ele sînt de marmură. La aceste elemente străine — adevărate constante în descrierea civilizațiilor — se vor adăuga unele lucruri caracteristice peisajului particular descris de poet. Astfel se explică amestecul de elemente caracteristice și străine orientului antic. Și acesta nu este singurul caz în care Eminescu va proceda astfel. Iată un alt exemplu din poemul dacic *Sarmis* :

> Iar tei cu frunza lată și flori pînă-n pămînt
> Spre marea-ntunecată se scutură de vînt.
> (*Sarmis*, vol. III, p. 79, v. 29—30).

Tei la marginea mării? Din punct de vedere al botanicii nu se poate, ca să nu mai vorbim de faptul că în „Getia străveche" nu existau tei (teiul apare abia în secolul XVII e.n. în Europa). Concluzia nu poate fi decît una singură : Eminescu își făurește o imagine proprie a edenului și o proiectează asupra oricărui spațiu geografic descris ; la această constantă se adaugă elemente tipice necesare evocării unei civilizații particulare de mult apuse.

★

Tentația Orientului s-a exercitat asupra civilizației occidentale încă din antichitatea clasică. Orientul a reprezentat întotdeauna un tărîm fabulos scăldat de lumina aurie a soarelui, pămîntul tuturor bogățiilor, un Eldorado misterios în care omul poate regăsi paradisul pierdut, locul unde se află depozitate secretele existenței cosmice și umane. Unul din cei șapte înțelepți, Solon, călătorește în Orient, tot acolo Pitagora își face ucenicia, Platon se referă adesea la tezaurul cunoștințelor egiptene ; romanii, în ciuda aversiunii lor pentru moravurile orientale privesc cu admirație locurile de unde potrivit legendei își trag originea, le vizitează (cf. vizita lui Germanicus în Egipt în timpul domniei împăratului Tiberius) și preiau motive din înțelepciunea orientală. Helenismul apărut în urma cuceririlor lui Alexandru Macedon produce o simbioză greco-orientală și de atunci pînă la prăbușirea imperiului roman motivele orientale se regăsesc în toată literatura antichității. Creștinismul dă un nou impuls acestui proces iar Evul Mediu va păstra amintirea locurilor de origine ale noii credințe, a locurilor unde primii creștini au fost martirizați ; cruciadele îl readuc în actualitate. Renașterea dominată de dorința lărgirii orizonturilor spirituale și geografice continuă tendința, iar mai tîrziu romantismul, în opoziție față de clasicism, se revendică de la sursele orientale. Un întreg curent prooriental își croiește drum și orientalistica se definește ca știință. Este epoca în care Fr. Bopp întemeiază gramatica comparată, dovedind înrudirea între limbile europene și unele limbi asiatice, cum ar fi sanscrita și persana veche. Oamenii de cultură se preocupă de vechile

---

[4] cf. M. Eliade, *Insula lui Euthanasius*, în volumul *Insula lui Euthanasius*, București, 1943.

civilizații extraeuropene și reușesc să descifreze misterioasele scrieri hieroglifice și cuneiforme. Astfel ajung să fie cunoscute prin surse originale civilizații despre care existau numai rare și nesigure informații în operele scriitorilor greci și latini. Raptul de obiecte arheologice, ce pînă atunci se exercită cu exclusivitate în Grecia și Italia, cîștigă noi terenuri de acțiune în orientul apropiat. Spre stupoarea tuturor se constată că o serie de mituri, cum ar fi potopul, cunoscut din vechiul testament, sînt mult mai vechi și datează din epocă sumeriană. Și astfel orientul capătă dintr-odată un prestigiu de care se bucuraseră pînă atunci numai Grecia antică și Roma.

Evident, toate acestea se repercutează și în domeniul artei, literaturii și filozofiei. Goethe scrie volumul *West-Östlicher Divan*, Novalis este preocupat de filozofia indiană, Victor Hugo publică *Les Orientales* etc.; teoria indiană a metempsihozei cunoaște un succes răsunător în epocă. În filozofie Schopenhauer citează și comentează adesea în lucrările sale texte filozofice indiene iar Hegel în cartea intitulată *Filozofia istoriei* își începe expunerea cu popoarele Orientului.

Eminescu se simte și el atras de aceste ținuturi unde au apărut zorile istoriei și nu întîmplător urmărește la Viena și la Berlin cursuri de orientalistică — cursul de filozofie ținut de R. Zimmermann, *Das Orientalische und Klassische Altertum*, la Viena și la Berlin cursurile lui Lepsius, *Istoria Egiptului*, *Monumentele Egiptului* și *Obiceiurile și moravurile egiptenilor*. G. Călinescu stabilește pe baza datelor certe ce le avem cunoștințele orientaliste ale lui Eminescu. Fapt sigur este însă că poetul român a fost preocupat neîntrerupt de această cultură [5]. El făcuse proiectul de a învăța sanscrita, ebraica, araba etc. Printre manuscrisele sale se găsește și o traducere proprie a lucrării lui Fr. Bopp *Kritische Grammatik der Sanskrita Sprache* și un vocabular necomplet după al aceluiași *Glossarium comparativum linguae sanscritae*. În poezia, precum și în proza sa, reminiscențele orientale abundă. Numai *exempli gratia* dăm cîteva citate: „...și privind păienjenișul din tavan, de pe pilaștrii,/ ascultam pe craiul Ramses și visam la ochi albaștrii [...] capul greu cădea pe bancă, păreau toate-n infinit,/ cînd suna știam că Ramses trebuia să fi murit" (*Scrisoarea II*): „să mi se pară cum că creşti / de cum răsare luna,/ în umbra dulcilor poveşti din nopți o mie una" (*S-a dus amorul*); „cu durerile iubirii / voind sufletul să-mi vindec / l-am chemat în somn pe Kama / Kamadeva zeul indic" (*Kamadeva*); „și dacă vrei să fiu un sfînt,/ să știi ce-i chinul, truda / îți dau un petec de pămînt / și să te cheme Buda" (*Luceafărul*); atuncea cînd vrea să sugereze discrepanța dintre aspirațiile sale și realizarea lor în opera literară el își compară versurile cu piramidele egiptene, unde contrastul dintre aparența grandioasă și sărăcia conținutului i se pare izbitor:

„Și idei ce altfel simple
ard în frunte, bat sub tîmple,
eu le-am dat îmbrăcăminte
prea bogată, fără minte!

[5] Cf. G. Călinescu, *op. cit.*, vol. I, p. 48—50; C. Papacostea, *Filozofia antică în opera lui Eminescu*, București, 1929.

Ele seamănă hibride
egiptenei piramide:
un mormînt de piatră-n munte
cu icoanele cărunte,

și de sfinxuri lungi alee
monoliți și propilee...
fac să crezi că după poartă
zace-o-ntreagă țară moartă

Intri-nuntru, sui pe treaptă,
nici nu știi ce te așteaptă.
Cînd acolo... sub o faclă
doarme-un singur rege-n raclă".
(*Cu gîndiri și cu imagini*, vol. II, p. 138—139, v. 13—28).

Titluri de poezii și de nuvele ca *Egiptul*, *Din Halima*, *Kamadeva*, *Ta twan asi*, *Eu nu cred nici în Iehova*, *Avatarii faraonului Tla*, sînt deosebit de frecvente. În fine, lista ar putea fi continuată la infinit, dar fapt mult mai important decît aceste reminiscențe orientale răspîndite de-a lungul operei, Eminescu își făurește o imagine proprie a acestei lumi, cu alte cuvinte, pentru poetul român Orientul are un anume sens care explică afinitățile sale cu această zonă spirituală a pămîntului.

În poemul postum *În căutarea Șeherezadei* Eminescu mărturisește că, după experimentarea zadarnică a mai multor formule de viață proprii Occidentului, el abandonează această cale și lăsîndu-se în voia valurilor ajunge într-un loc de unde i se desfășoară dintr-odată splendorile Orientului:

Dar ah, ce văd? E vis? O-ntunecime
ridică colți înalți din frînta mare
cine îmi spune minune-i? Nime?

Din ce în ce un rai în depărtare
se desfășoară dintre stînci trunchiate,
plesnite lin de undele amare.
. . .
E Orientul!
(*În căutarea Șeherezadei*, p. 281, v. 25—30; 34).

Ajuns pe aceste tărîmuri poetul va părăsi toată „gîndirea sinistră" a Occidentului; de fapt, gîndirea apuseană nu poate rezista în confruntarea ei cu moartea; dovada acestui lucru îl constituie versurile similare dar mai explicite ale poemului *Rime alegorice*! „corabia vieți-mi grea de gînduri/ de stînca morții risipită-n scînduri, a vremii valuri o lovesc și-o sfarmă / și se izbesc într-însa rînduri-rînduri", și pentru că civilizația occidentală nu poate înfrînge moartea, poetul o abandonează:

Corăbiei apusene grea de gînduri
sinistre — eu pe valuri le dau drumul,
frîntă de stînci se risipește-n scînduri.
(*ibidem*, p. 282, v. 49—51).

Apoi va adopta gîndirea superioară a Orientului:

Cu-a răsăritului averi samarul
eu mi-l încarc, cu-a lui gîndiri-gîndirea.
(*ibidem*, p. 283, v. 75—76).

În ce constă oare superioritatea gîndirii orientale față de cea occidentală? În apus, după părerea lui Eminescu, viața se compune numai din „doruri vane, nebune"; oamenii caută doar adevăruri particulare, sistemul lor de gîndire caracterizîndu-se prin scientism. În schimb, în Orient totul va fi dominat de *înțelepciune* [6], ceea ce în ochii lui Eminescu constituie o superioritate indiscutabilă, căci adevărurile particulare în lipsa înțelepciunii constituie pur și simplu un izvor de nefericire:

Căci mintea cea de-nțelepciune goală,
oricît de multe adevăruri știre-ar,
izvor de amărîre-i și de boală.
(*ibidem*, p. 282, v. 67—69).

Astfel superioritatea orientală se manifestă prin căutarea înțelepciunii. Dar cu această constatare problema este departe de a fi rezolvată. Ce înțelege Eminescu prin acest concept străin Occidentului? Un lucru apare cert de la început: fericirea nu poate fi dobîndită decît în forul interior al omului. Formula de viață occidentală se referă numai la lucruri exterioare și, în consecință, la ceva efemer; oamenii din Apus zidesc „din ruine / zidiri de-o zi", fapt inutil căci în acest fel fericirea nu va putea fi în nici un chip dobîndită:

În ladă aur grămădire-ar
cu aur nu se stinge-n veci amarul
și Pace numa-n inimă-i găsire-ar.
(*ibidem*, p. 282, v. 70—73).

Aurul înseamnă în acest caz știința occidentală formată din adevăruri particulare; dar fericirea nu poate fi dobîndită decît în forul interior al omului („și Pace numa-n inimă-i găsire-ar"), și acest adevăr constituie una din trăsăturile fundamentale ale *înțelepciunii*. Ideea, exprimată de Chamfort, se găsește pusă ca motto de Schopenhauer, filozoful preferat al lui Eminescu, la cartea sa *Aphorismen zur Lebensweisheit*: „Le bonheur n'est pas chose aisée: il est très difficile de le trouver en nous, et impossible de le trouver ailleurs".

Înțelepciunea mai are însă un aspect. Personificarea înțelepciunii orientale este Șeherezada „cea de-nțelepciune plină". Ea este cea care își dezvăluie poetului legile supreme ale universului creat:

Ce afli-n lume? Mii de generații
popoare mîndre sau obscure nații
de mult periră și pe-a lor cenușă
trăiește? ... cine? ... ei! înmormîntați.

Moarte și viață, foaie-n două fețe:
căci moartea e izvorul de viețe,
iar viața este rîul ce se-nfundă
în regiunea nepătrunsei ceți.
(*Rime alegorice*, vol. II, p. 17, v. 161—168).

---

[6] Cf. observațiile lui D. Murărașu în *Un cuvînt de lămurire* la ediția sa critică, București, 1970, p. XVI: «Romantică este și această atitudine a poetului. „Înțelepciunea" este aici opusă „căutării adevărului", „Scientismului" occidental al secolului». E de notat că în alte cazuri prin înțelepciune Eminescu înțelege tocmai scientismul (vezi poemul *O,-nțelepciune, ai aripi de ceară*).

Ori se știe că Șeherezada, soția sultanului Chăhriyar, a evitat uciderea ei cu ajutorul basmelor din 1001 de nopți. Cu alte cuvinte, ea a găsit modalitatea prin care poate fi înfrîntă moartea. Cum în opera lui Eminescu istoria este prezentată prin prizma încercărilor omenirii de a înfrînge legea inexorabilă a morții, și cum adesea apar la el personaje care au încercat să-l înfrîngă pe Hades (de pildă Orfeu în episodul *Grecia* [7] din *Memento mori* și Isus din *Învierea*), rezultă că înțelepciunea Șeherezadei constă în știința de a înfrînge moartea iar cheia prin care acest lucru devine posibil este basmul.

Cu aceasta am ajuns la al doilea concept esențial în viziunea eminesciană asupra Orientului și anume basmul. Pătrunderea în Orient înseamnă de fapt pătrunderea într-o lume unde basmele predomină, unde pînă și orașele sînt mitice, unde basmul are dimensiuni colosale :

> Urbile-antice strălucind s-arată
> și albe par și mitice — cu basme
> urieșești e țara presărată.
> (*În căutarea Șeherezadei*, vol. I, p. 281, v. 40—42).

Ele se găsesc pretutindeni, pînă și pe pereții și plafoanele acoperite cu fresce, astfel încît omul se găsește de fapt într-un univers al basmelor :

> Cu umbre noi a gîndurilor sale
> un pictor a-nflorit plafonul, murii
> cu chipuri zvelte, basme-orientale.
> (*ibidem*, p. 284, v. 118—120).

Șeherezada este „regina basmelor", și are ochii „adînci ca două basme — arabe" și fapt demn de remarcat, ea însenineză gîndirea poetului :

> Iar pe-un divan, ascuns între perdele
> albastre, înfoiate și cu stele,
> ședea regina basmelor măiastră
> lumină lumea gîndurilor mele.
> Ochii adînci ca două basme-arabe
> Samăn cu-aceia ai reginei Sabbe,
> cum împăratul Solomon îi scrie,
> cu-a lor priviri de-ntunecime slabe.
> (*Rime alegorice*, vol. II, p. 14, v. 89—92; 97—100).

Evident, ea va atrage poeții dornici de absolut cu „raza basmelor" :

> Eu am știut — profetă vrăjitoare
> s-atrag cu-a tainelor și-a basmei rază
> poeți cu inimi ceruri doritoare.
> (*În căutarea Șeherezadei*, p. 285, p. 148—150).

Basmul constituie așadar calea de pătrundere într-o lume ideală dominată de frumusețe. Orice este cuprins în sfera basmelor se sustrage acțiunii legii inexorabile a morții. Civilizațiile dispar odată pentru tot-

[7] Cf. studiul nostru *Imaginea Greciei și a Romei antice în poezia lui M. Eminescu*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1970, p. 142—160.

deauna, dar cum am arătat cu altă ocazie [8], ele își continuă existența în lumea mirifică a miturilor. Cercetarea basmelor aduce în fața ochilor spectacolul unei lumi pure, transfigurate, lipsite de inerentele mizerii ale existenței umane; prin ele pot fi cunoscute aspirațiile cele mai sublime ale omenirii.

Cunoașterea prin basm a caracterizat și Grecia antică: „Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,/ lume ce gîndea prin basme și vorbea în poezii..." (*Veneră și Madonă*) astfel definește Eminescu străvechea Eladă. Dar „ochiul Greciei antice" s-a stins de mult și de atunci gîndirea europeană a sacrificat basmul în favoarea cercetărilor scientiste, ceea ce în ochii poetului constituie un evident fenomen de involuție. Singurul loc unde basmul își păstrează străvechea funcție este Orientul și de aceea Eminescu are convingerea superiorității indiscutabile a Orientului față de pretinsul progres occidental.

Și astfel, în viziunea eminesciană, Orientul se caracterizează prin două concepte străine Occidentului: *înțelepciunea* — care se definește drept știința înfrîngerii morții și a posibilității de realizare a fericirii numai în forul interior al omului; *basmul* — depozitarul milenar al idealurilor omenirii, prin intermediul căruia spiritul poate pătrunde în lumea frumuseților eterne. Orientul este singurul loc în lume unde vechiul mod de cunoaștere nu a fost abandonat.

De aceea Eminescu se va simți solidar cu mentalitatea orientală. O profesiune de credință făcută de poet în finalul nuvelei *Sărmanul Dionis* este elocventă în acest sens. Atras de teoria indiană a metempsihozei el se va considera reîncarnarea unui arab, dar amintirea acestui lucru este vagă căci, conform teoriei, înainte de o nouă reîncarnare sufletul bea din rîul uitării. Iată însăși cuvintele lui Eminescu: „Îmi pare c-am trăit odată în Orient și cînd în vremea carnavalului mă deghizez în caftan cred a relua adevăratele mele vestminte. Am fost întotdeauna surprins că nu pricep curent araba. Trebuie s-o fi uitat".

---

[8] Cf. studiul nostru *Filozofia poetică a istoriei*, în „Caietele Mihai Eminescu", II, 1974, p. 41—54.

MIHAI VORNICU

MODELUL PRIMEI VERSIUNI A POEMULUI DRAMATIC *MUREȘANU*

Eminescu a lăsat fără formă definitivă un poem *Mureșanu* (cu subtitlul „tablou dramatic"), după ce l-a trecut prin trei variante, pe care editorii le datează astfel: A — 1869, B — 1871-1872, C — 1876. Prefacerile succesive au adîncit sensurile ideologice, păstrînd cu modificări schema dramatică inițială; poetul se simțea în fața unei dileme privind organizarea formală a subiectului, și indecizia explică de ce, în modul obișnuit lui Eminescu, mai multe pasaje au fost mutate în alte poeme, spre a fi tratate independent: întregul îngrămădea idei laterale, care se desfăceau de la sine[1]. Prin 1871, Eminescu își define „tabloul dramatic" drept un fel de *Faust*[2]. Însă întîia formă, cea din 18 9 — care s-a publicat de către Al. T. Dumitrescu în 1903[3] —, nu are legătură cu Goethe, fiindcă textul aduce pe scenă chestiunea destinului etnic, rezolvată în sens patriotic și optimist. Eminescu urmează aici, cum se va vedea, un model din repertoriul național obscur.

Începutul îl arată pe erou monologînd în decor montan „de o romanticitate sălbatică": sub lumina selenară, stînci surpate, brazi prăvăliți de vijelie; în fund, ruina „fumegîndă" a unei așezări omenești — mai în față, turnul întunecat al bisericii năruite, de unde clopotul sună „miazănoaptea". Elementele geologiei sînt învălmășite de forțe contrarii, căci tensiunea naturii consună cu ținuta sumbru meditativă a romanticului și o stimulează, iar ora cumpenei nopții e prin tradiție favorabilă revelației ori magiei; lumile paralele — cea fenomenală și cea metafizică — atunci comunică, și universul stă, lăsînd să i se vadă mecanismul, ceea ce Mureșanu știe:

> Se zbate miazănoaptea în inima de-aramă
> Din turnul în ruină. Și prin a lumii vamă
> Neci suflete nu intră, neci suflete nu ies[4].

---

[1] Cf. scrisoarea din febr. 1871 către I. Negruzzi: „S-ar potrivi poate mai mult pentru un epos, dar atunci aș prinde [*sic*!] vioiciunea scenelor și a caracterelor ce-mi trec prin minte. [...] simț cum se desparte întregul ei în părți constitutive, din cari fiecare își pretinde independența sa" (apud I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, I, București, Tip. „Bucovina", 1931, p. 317). Pentru relațiile dintre *Mureșanu* și alte poeme, cf. D. Murărașu, *Comentarii eminesciene*, București, EL, 1967, p. 139—188, și M. Eminescu, *Poezii*, ediție critică de D. Murărașu, București, Minerva, I—III, 1970—1972, *passim*.

[2] Cf. scrisoarea către I. Negruzzi, *loc. cit.*

[3] În „Revista asociației generale a studenților universitari români", I (1903), *1*, p. 8—15.

[4] Versurile lui Eminescu citate după ediția D. Murărașu.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 193-201, București, 1975.

Gr. Alexandrescu debutase în romantic, meditînd asupra rosturilor existenţei, tot la *Miezul nopţei*. Peisajul nocturn, luminat rece de lună, şi vecinătatea geologiei spectaculoase ori a ruinei sînt aşadar tehnică, convenţie a motivului [5].

Gîndirea lui Mureşanu merge direct către soarta naţiunii, contemplînd istoria cu ochi umed. Trecutul e apăsat de durere şi viitorul însîngerat :

Privesc trecutul, o marmură barbară,
Pe ea-i gravată aspru ursita-ne amară —
Şi cînd văd viitorul cu norii roşi de sînge
Atunci sufletu-mi geme şi inima-mi se frînge.

Dumnezeu pare a fi hotărît pentru vecie „lanţuri crude" poporului român, care trăieşte într-un infern mitologic :

Arînd un cîmp de pietre în crudele-i sudori,
El seceră spinişul din lucru-i fără spori,
Privirea lui e cruntă şi lacrima venin,
Blăstăm e vorba-i seacă, sufletul lui suspin.

Încît eroul cere divinităţii să stingă „viaţa ginţii", cum mai tîrziu, în *Rugăciunea unui dac*, poetul „cerşea" pentru sine dispariţia în „stingerea eternă", ca unică mîntuire posibilă :

Decît ca soartea oarbă din chin în chin s-o poarte
Mai bine-atingă-i fruntea suflarea mării moarte.

Aici apare un personaj alegoric, geniu al neantului, numit „Anul 1848", care anunţă sfîrşitul „românimei" şi „amorţirea" lirei lui Mureşanu :

Cu suflet rece, aspru, sublimul rege Nord
Va amorţi pe lira-ţi românul tău acord [...]
Eu, anul aspru, palid, adus-am vijelii
Şi... legea mea e moarte... gîndirile-mi, pustii !
Din secolii din carii auzi naţiuni cum plîng
Ieşit-am eu ca astăzi naţiunea *ta* s-o sting !

Mureşanu şi Anul 1848 se combat retoric, şi dialogul se încheie prin victoria acestuia din urmă, care scoate de sub mantie un „cran de mort" emanînd raze ucigătoare :

Cu raza morţii negre eu fruntea ta ating
Şi harfa ta o sfarăm şi geniul ţi-l sting !

---

[5] Peştera magului din *Feciorul de împărat fără de stea* se află „pin ruini, pin stînci grămădite", bîntuite de furtuni cu descărcări electrice : acolo magul descifrează „semnele universului". În *Strigoii*, Arald cavalcadează sub lună, spre „preotul cel păgîn", Deceneu, pe care-l găseşte „pe-un jilţ" de stîncă, în munţi ; acela îl duce într-un „dom de marmur negru", cu „poarta prăbuşită", unde, prin magie, scoală din mormînt fantasma Mariei. „Biserica-n ruină", la miezul nopţii, revine în încercarea dramatică *Mira*, *Melancolie*. În *S-a stins viaţa*... clopotul de la San-Marco bate „sinistru" jumătatea nopţii, şi urechea percepe revelaţia : „Nu-nvie morţii — e-n zadar, copile !". Încît biserica ruinată trebuie înţeleasă la propriu, ca element real şi fix al decorului în care are loc meditaţia, iar nu ca „simbol al sufletului pustiit", cum consideră D. Murărăşu cînd comentează poemul *Melancolie* (ed. Eminescu, II, p. 360), fundîndu-se pe varianta din *Mira*.

Eroul cade și peste scenă coboară negura, apoi îl vedem „dormind" într-o cîmpie paradisiacă; în față, ruina de marmură a unui edificiu roman. Un cor de silfi cîntă elogiul Luminii, care se ivește ca personaj tot alegoric, ieșind chiar din ruină, spre a lăsa să se înțeleagă că rădăcina renașterii trebuie aflată în originea ilustră, latină. Lumina, înveșmîntată imaculat, are părul blond, înstelat; în mîini poartă un crin și o coroană de lauri argintii. Răsărită din „caos", ea declară a precede „frumosul Viitoriu"; „palizii" poeți arată lumii apropierea zilei, sînt adică profeții neamului (ideea stă în linia romantismului mesianic). Lumina îl încununează pe Mureșanu, căci cununa de lauri e semnul investiturii, și dispare „răpită de un nor auriu", în vreme ce silfii intonează iarăși. Înțelegem că totul a fost viziunea eroului, care, întors la viață, se ridică transfigurat, declamînd cu mîna pe liră „aria lui: *Deșteaptă-te, române*".

Necunoscînd izvorul „tabloului dramatic", G. Călinescu analizează poemul considerînd doar ultima versiune, cea din 1876, și păstrînd mereu drept termen de referință pe *Faust*[6], bazat pe afirmația lui Eminescu, care însă la 1871 sărise deja spre sensurile ulterioare primei forme: faustianismul din *Mureșan*-1876 nu lasă dubii, dar între variante sînt mari distanțe ideologice. D. Murărașu invocă pe Wagner, Goethe, Shakespeare, Bolintineanu, Al. Pelimon, pentru analogii cu totul excentrice [7]. Mai întîi, prea multe surse înseamnă nici una. Wagner e adus în discuție gratuit: starea de spirit comună, pe care ar demonstra-o citatul dintr-o scrisoare a aceluia (unde se spune că „dorințelor și instinctelor noastre pasionale, care ne transportă în chip real în *viitor*, căutăm să le dăm perceptibilitate senzuală cu ajutorul imaginilor trecutului"), se putea găsi, cu alte vorbe, aproape în oricine, fără a mai ține seama de imposibilitatea ca Eminescu să fi știut, la 1869, de Wagner — ceea ce face citatul încă o dată inutil. Shakespeare a scris destul și a fost cultivat de romantici pînă-ntr-atît, încît elementele oricărei încercări dramatice moderne să se poată urmări, din aproape în aproape, pînă la el. Bolintineanu ar interesa prin piesa *Mărirea și uciderea lui Mihai Viteazul* (tipărită în *Drame historice*, Typ. Naționale, 1868), căci aici întîlnim un „amestec de vis și realitate, [...] figuri fantomatice prezicătoare de viitor". Însă „vis și realitate" se află într-un noian de piese din repertoriul național și universal; iar prezicerea viitorului există, spre pildă, și în *Macbeth*, nemaivorbind de literatura ruinistică, unde — după Volney — pe ziduri vechi, sub clar de lună, răsar fantome care fac futurologie. Altfel, drama lui Bolintineanu are cinci acte și o listă interminabilă de personaje — generali, soli, figurație, Basta, Sigismund Batori, mama și soția lui Mihai etc. —, singura „figură fantomatică" fiind „Geniul lui Mihai", care îl sfătuiește în vis să se ferească de perfidia Casei habsburgice. Nici o legătură cu Eminescu. La fel în ce-l privește pe Al. Pelimon, deși în *Regenerarea Romănii* (volumul *Flori de Moldo-Romania*, București, Tip. C. Bolliac, 1864) apare un personaj „Lumina". *Regenerarea* ... e un „prolog in șése tablouri", tot cu multe roluri: umbrele lui Traian, Mircea, Ștefan, personaje alegorice (România, Lumina, Genii — al tinerimii studioase, cel Rău), cor, figurație. Lumina combate Geniul cel Rău, care „începe a plînge"; umbrele lui Mircea și Ștefan, care au

[6] Cf. *Opera lui Mihai Eminescu*, ed. II, București, EL, I, 1969, p. 17—24.

[7] Cf. *Comentarii eminesciene*, p. 139—140; revine rezumat în ed. Eminescu, I, p. 338.

„susținut edificiul elementului roman" în Dacia, omagiază „memorabila ilustră umbra Marelui Traian"; se face elogiul anului 1848, al patriotismului pompierilor din Dealul Spirii; România își recită istoria, subliniind momentele eroice. Prăpastia dintre Pelimon și Eminescu se observă imediat: identitatea numelui unui personaj e doar coincidență. Lui Eminescu, de le va fi cunoscut — ceea ce este posibil [8] —, *Mărirea*... și *Regenerarea*... nu i-au slujit la nimic.

Că Eminescu adolescent citise enorm e în afara îndoielii, căci, dincolo de studiul analitic al poemelor — cu concluzii pînă la un punct ipotetice —, avem mărturia contemporanilor. Din Caragiale, știm că prin 1868 era deja „foarte învățat" și citea cu pasiune. Un actor — probabil, Pascali [9] — ar fi dat peste el declamînd tare din Schiller, culcat în fîn; biblioteca și-o păstra într-un geamantan. Ținea prietenilor, noaptea, prelegeri-compendiu asupra literaturii germane, conversa despre daci, Ștefan cel Mare, antichități indiene și cînta doine [10]. Alt tovarăș de atunci, ardeleanul Șt. Cacovean, fost coleg de la Blaj, relatează că Eminescu era mare „ceteț" (în chițimia unde locuia, pe masă, pe „padiment" — adică pe podele —, stăteau împrăștiate cărți vechi și „tot felul de hîrțulii"), și se interesa mai mult de drame [11]: ca sufleor, tot copiind la roluri, prinsese gustul teatrului. Printre textele dramatice pe care poetul le va fi aflat în mediul actorilor trebuia deci căutat modelul lui *Mureșanu*. Acesta este piesa de propagandă unionistă *Viitorul Romanii*, „cea dintîi scriere" a lui Mihai Pascali.

Viitorul Romanii, datată „1857, Maiŭ 27", s-a jucat prima oară „pe Teatrul de Galați, după cererea și sprijinul tuturor Moldovenilor", la 27 august 1858 [12], tipărindu-se însă la București, Tipografia lui Ferdinand Om, 1859. Broșura are 16 pagini; pe copertă, subtitlul „triologie în versuri", ceea ce va să zică convorbire în trei. Personajele sînt Vasile Cîrlova, Cobea Țării și Angelul Protegător, interpretați la premieră de Mihai Pascali, o „D[na] Fani" (probabil, Tardini) și Matilda Pascali. Pe Cîrlova, moartea la vîrsta romantică, nimbată de gloria muzelor, îl aruncase în legendă. Pentru contemporani și urmașii imediați, el personifică imaginea canonică a Poetului, cum pentru generația de după 1880 chipul lui Eminescu devenise masca pămînteană a Geniului. Iancu Văcărescu (*Cununa lui Cîrlova*), Heliade (*La moartea lui Cîrlova*), francezul Buvelot

---

[8] În 1871, piesele „historice" ale lui Bolintineanu îi erau sigur știute, fiindcă le parodia stilul, cu simț comic caragialesc: după o frază retorică despre tipografi, se autocomentează așa: „Iată o esclamațiune patetică care s-ar potrivi în v'o dramă de-a lui Bolintineanu" (apud I. E. Torouțiu, *op. cit.*, I, p. 318). Pentru cunoștințele de literatură română ale lui Eminescu, cf. cercetarea lui D. Murărașu (*Din izvoarele poeziei* **Epigonii**, București, 1936, și ed. Eminescu, I, p. 349—366), ori cea a lui G. Călinescu, mai largă (*op. cit.*, I, p. 465—494). G. Bogdan-Duică a stabilit că la 1868—1869 avea și legături personale cu poeți bucureșteni, în societatea culturală „Orientul", a revistei lui Grandea „Albina Pindului" (cf. *Multe și mărunte despre Eminescu*, în „Cosinzeana", IX (1925), *22*).

[9] Cf. G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, ed. IV, București, EL, 1966, p. 95.

[10] Cf. *În Nirvana*.

[11] Cf. *Eminescu la București în a. 1868/69*, în „Luceafărul", IV (1905), *3*.

[12] De corectat observația lui I. Xenofon asupra neparticipării Moldovei la propagarea ideii unioniste prin teatru (cf. *Teatrul Unirii*, București, 1935, p. 14); inexactă este și afirmația că piesele repertoriului unionist s-ar fi reprezentat numai la București și Craiova (*ibidem*), de vreme ce premiera acesteia a avut loc la Galați.

(romanul *Radu VII de la Afumați*, București, 1846), Bălcescu (*Românii supt Mihai-voievod Viteazul*, II, cap. 21) îi prorocesc imortalitate estetică; amatorii de meditație în fața vestigiilor arhitectonice îi calcă urmele, invocîndu-l ca pe un maestru, căci la noi poezia ruinelor se manifestă în bună parte drept „curent" Cîrlova[13], tot cum, spre finele secolului, lirismul românesc eminescianiza în cor; Pantazi Ghica îl face personaj literar, ca erou al unui amor romanțios, cu final funest (nuvela *O lacrimă a poetului Cîrlova*, 1858). Încît e de înțeles de ce Pascali îl suie pe scenă, spre a exalta idealul unionist. Piesa pornește cu tirada lui Cîrlova, care ni se arată „căzut în letargie" pe un „fotel"; e palid, mîna ține încă condeiul. Din vis, el cugetă la starea țării:

Unde-ți este viața, unde-ți e mărirea?
Dragă Românie, de ce ai pălit? [...]
A! o văz desfigurată, cum în noapte rătăcește;
Fruntea-i stinsă de lumină, orice vînt o umilește!...

În atmosferă simte semne prevestindu-i moartea, care-l va împiedica să vadă „realțarea Românii":

Și n-apuc să văz odată, negura perind din țară;
Și în locul ei dreptatea, și lumina să răsară!...
Că Rămânii *[sic!]* se deșteaptă, dintr-un somn îngrozitor
La suspinul Românii, care chiamă brațul lor!!!...

Toată lamentația are rostul de a îndemna națiunea la Unire și de a reînvia virtutea străbună, prin conștiința trecutului ilustru:

Și n-apuc să văz Românul, că sătul de asuprire
Mort prin intrigi din năuntru, cată viața prin *Unire*!
C-a-nceput să-i bată pieptul, să re-nvie-allui *[sic!]* trecut,
Să aminte Omenirii, că e din Romani născut!!...

Dumnezeu e invitat să conlucreze la realizarea idealului național, insuflînd spiritelor patriotismul:

Dumnezeule putinte! [...]
Fă să văz astă-nviere, zi-ntunerecul să piară!...
A! trimite o scîntee, să aprindă în Români
Focul sacru, dorul țării.

Aici se încheie monologul lui Cîrlova. În scena II, apare Cobea Țării:

De crezi tu că România, cu a ei fală ce a căzut
Va mai re'nvia vr'o dată cu al său nume din trecut?...
O te-nșeli, te-nșeli sărmane, lasă-ți lira și o sfarmă!...
Al tău țipăt n-are Eco, bate surd în zid d-aramă!... [...]
Tu poet nenorocite!
Vrei cu cîntu-ți de durere, inimile adormite
Să le chemi, să se deștepte?

---

[13] Mormîntul lui Cîrlova fusese el însuși trecut pe harta pelerinajului nocturn: Baronzi venea acolo să întrebe zidurile Tîrgoviștei despre Cîrlova, pe care-l vedea un mucenic al poeziei (cf. *O noapte pe mormîntul lui Cîrlova*, în volumul *Danubienele și Zînele Carpaților*, București, 1860).

În continuare, Cîrlova şi Cobea dialoghează contradictoriu, apoi aceasta îi vesteşte moartea, pe cînd poetul observă natura iluzorie a aspiraţiilor umane, supuse efemerului, ca şi materia biologică :

CÎRLOVA: ce am fost? A ! şi ce sînt!...
COBEA: Moartea îţi înseamnă calea, vei aflao *[sic!]* la mormînt.

CÎRLOVA: O sărmană omenire!... o ţărînă vorbitoare!!...
Un fum visul, fum speranţa!...

Urmează scena III, în care se iveşte, „într-o lumină cerească", Angelul Protegător, ducînd în mîini „crucea cu cununa de martir" :

Crede, Eco-al ţării tale! legea morţii e comună;
Dar murind în astă noapte pentru-o cruce şi-o cunună,
Bardu *[sic!]*, copil-al Rumânii, ce ai cîntat durerea ei;
Ce în lanţ şi-n înjosire, tu profeţi Alţarea ei!...
Răsare de zori de zioă... [...]
Te deşteaptă tu poete, sufletul vie în tine [...]
Ia-ţi tu crucea, tu martire, viitorul ţării spune.

Cîrlova, „inspirat de o noă viaţă, se alţă ca o fantasmă", şi, rezemîndu-se în „crucea martirului" şi în umărul Angelului, profetizează, pe muzică :

Sboară dragă Rămânie *[sic!]*, că ai mare viitoriŭ
D-eşti condusă de Lumină, şi umbrită de Dreptate
Ţi-a fi calea înstelată...
etc.

Mai departe, sînt pomenite ziarele militante ale partidei unioniste, cu scopul de a le recomanda publicului : „Buciumul", „Vocea Oltului", „Steauoa Dunării", „Românul".

Cum se vede, *Mureşanu*-1869 urmează îndeaproape *Viitorul Romanii*. Se înţelege că, prea legată de circumstanţa istorică, „triologia" nu s-a mai reluat, dar Eminescu trebuie s-o fi găsit în biblioteca lui Pascali, care-l găzduia la el acasă, lîngă Teatrul Naţional, într-o odaie unde acela se chivernisea singur, fără a fi deranjat de strîmtoare [14]. Se poate ca, ştiindu-i preocupările literare, actorul, spre a nu se lăsa mai prejos, să-şi fi arătat chiar el titlurile scriitoriceşti, mai ales că era autor tipărit. Dacă nu, cum ca sufleor făcea şi slujba de copist, Eminescu va fi dat peste vechi role din arhiva trupei. Oricum, e sigur că între ei se stabilise o legătură simpatetică peste cele ce ştim, de vreme ce Pascali a putut să-i dăruiască o carte ce-i va fi fost scumpă, căci ilustra propria sa creaţie artistică : *Răzvan şi Vidra* cu dedicaţia lui Hasdeu [15] (el crease rolul lui Răzvan la premieră). În 1868, Pascali era un bărbat de 38 de ani, acoperit de prestigiul triumfurilor scenice şi al activităţii de patriot luminat, făcînd parte — ca întotdeauna actorii reprezentativi — din elita culturii naţionale. Pe deasupra, avea seriozitatea actorului de dramă care visează marile partituri tragice, deschis virtual — fie şi prin mecanica

[14] Cf. Şt. Cacovean, *op. cit.*

[15] Şi pe care Eminescu ar fi dat-o lui Şt. Cacovean (cf. idem, *ibidem*), ceea ce e îndoielnic. Mai curînd, i-o va fi împrumutat, uitînd s-o ceară înapoi; mărturia semnelor grozave de prietenie ale unui fost coleg devenit între timp ilustru, după moartea aceluia, cînd nu mai pot fi probate din cealaltă parte, sună suspect.

alter-ego-urilor repetate — spre idealuri metafizice. Încît lui Eminescu — spirit cu umoarea labilă, avid de entuziasm — trebuie să-i fi impus dintr-o dată, cum se întîmplă cu tinerii dornici de a-și găsi maeștri, pe care, la vîrsta încă informă, îi reproduc mimetic. E așadar posibil ca în portretul lui Eminescu de la 19 ani — cel care ni l-a fixat pentru eternitate sub chipul de o virilitate angelică — să fi intrat, voit sau nu, iubirea sufleorului adolescent pentru idolul june prim. În imaginea noastră ideală despre Eminescu, admirăm adică indirect și figura lui Pascali, care — hazard hotărît cine știe unde — se numea tot Mihai. Considerînd detaliile, asemănarea exterioară bate la ochi: portul capului altier, plete lungi și negre, aduse cu pieptenul spre spate, lăsînd lărgime frunții, privirea adîncă, obrazul imberb; la gît, cravată *papillon*[16]. Fără acest argument și fără a bănui că Pascali l-a stimulat literar pe Eminescu, G. Munteanu a înțeles bine în acela, „după Aron Pumnul și înaintea lui Maiorescu, [...] al doilea părinte spiritual" al poetului[17].

Rămîne de explicat translația personajelor din *Viitorul Romanii* în *Mureșanu*. În locul lui Cîrlova stă transilvăneanul Andrei Mureșanu. Pe acesta, Eminescu nu-l prețuia deloc ca poet, deși prietenii ardeleni îl „preamăreau"[18]. G. Călinescu, raportînd pe Mureșanu cel real la Faust și căutînd o justificare alegerii lui Eminescu (absolut ermetică dacă se ține seama doar de varianta din 1876), crede a o găsi vag în compunerea pe tema „vanitas vanitatum" *O privire peste lume* — poemele lui Mureșanu se tipărise în 1862, la Brașov —, încît conchide că Eminescu a fost atras mai degrabă de numele „bine sunător"[19]. În același scop, D. Păcurariu supune analizei alte poeme, *O dimineață pe Surul* și *Eremitul din Carpați*[20]. Rezultatele nu dovedesc nimic, fiindcă se forțează într-o direcție înșelătoare. Trebuie căutat altfel. În septembrie 1868, trupa Pascali se întoarce din turneul transcarpatic întreprins peste vară. Entuziasmul publicului românesc fusese general, ziarele nu mai conteneau elogiile; după spectacole, se organizau banchete, unde sentimentu

---

[16] S-a observat aspectul de actor pe care-l păstrase Eminescu și după despărțirea de teatru, fără a se remarca însă asemănarea de stil fizionomic cu Pascali. Șt. Cacovean: „păr bogat și negru dat înapoi pînă la umere, cum poartă artiștii" (*loc. cit.*); I. Scurtu: „ras la mustăți și cu părul mare — reminiscențe ale vieții de actor" (*Portretele lui Eminescu*, București, Tip. „Minerva", 1903, p. 11—12). Portretul celebru astăzi a fost făcut în 1869 la Praga, în drum spre Viena.

[17] *Hyperion. Viața lui Eminescu*, București, Minerva, 1973, p. 43.

[18] Cf. Șt. Cacovean, *op. cit.*; vz. și scrisoarea protopopului greco-catolic Petru Uilacanu — alt fost coleg de la „Blaș" — către dr. Elie Dăianu, care strîngea mărturii despre Eminescu (comentate în „Tribuna", 1902, *75—83*; text republicat sub titlul *Eminescu în Blaj. Amintiri de ale contimporanilor*, Sibiu, 1914). Lui Uilacanu, Eminescu i-ar fi spus în 1866: „Lasă, frate, nu mai sta înainte cu Mureșianul vostru, căci el nici a fost poet, ci un simplu versificator", socotind „poet adevărat" pe Alecsandri, din care recita cu plăcere mulțime de versuri (*Amintiri despre Eminescu*, în „Familia", XXXVIII (1902), *45*).

[19] Cf. *Opera lui Mihai Eminescu*, ed. cit., I, p. 18—19.

[20] Cf. prefața la ed. Andrei Mureșanu, *Poezii și articole*, București, EL, 1963, p. XV—XVI. Însă *Eremitul din Carpați* s-a publicat abia în ediția a doua a „poesiilor" lui Mureșanu, Brașov, 1881, încît Eminescu n-avea cum să-l știe. Se puteau cita și alte texte ale ardeleanului, între care *Resunetu* (apărut în ed. 1862), unde poetul interpelează pe Dumnezeu:

La Tine-mi întorn privirea, spunem *[sic!]* o ceresc Părinte!
Cui ești tată și cui vitreg, cari ți-s fii adevărați?

Dar alegerea lui Mureșanu ca erou dramatic de către Eminescu nu se datorează unui poem anume al aceluia.

patriotic atingea incandescenţa [21]. Emoţia sălii ajungea la manifestări frenetice cînd se juca singura dramă naţională inclusă în repertoriu, *Dupe bataia de la Calugareni* de Bolintineanu [22]. Această stare de spirit, la care Eminescu a fost martor central, venea să întărească vechile elanuri, stratificate în 1865 (cînd trecuse Carpaţii cu trupa Tardini) şi 1866 (cînd străbătuse mai tot Ardealul cu piciorul). Acum, dacă aşezăm pe *Mureşanu*-1869 lîngă *Viitorul Romanii*, explicaţia opririi la acela se face deodată limpede : lui Eminescu îi trebuia tot un poet care să poată purta drapelul luptei naţionale, iar ardeleanul rămăsese în conştiinţa românilor de peste munţi un tribun al neamului. Va fi început deci să lucreze „tabloul dramatic" — măcar în cap — încă din toamna lui 1868, cînd îl fericea înălţimea idealului etnic şi, totodată, descoperea textul lui Pascali [23].

Nici o greutate în a lămuri numele personajului Lumina, corespunzînd Angelului Protegător ; cuvîntul sare singur din replicile deja citate ale lui Cîrlova, fără a mai fi nevoiţi să recurgem la omonimia întîmplătoare cu Lumina lui Pelimon. S-ar putea adăuga şi alte versuri, luate aproape de oriunde :

Amuţeşte fiu de iazmă ! cerul vezi se limpezeşte !

★

Oare noaptea n-o să piară ? Cerul doar nu se deşteaptă ?

★

O lumină de speranţă, o scîntee trebueşte !...
Că Rumânul se deşteaptă, că Rumânul se trezeşte !...

★

O, nu, *Cobe*, vie zioa !

Nu la fel de uşor se deslueşte echivalarea Cobei Ţării cu Anul 1848. Vicu Mîndra, observînd că anul revoluţionar e prezentat „sub o înfăţişare ostilă", presupune că personajul ar fi un *alter-ego* al Timpului, care, fiind „nefast naţiunii", e implicit „decis să-l nimicească pe Mureşanu"[24]. Raţionamentul cade sub norma minimă de seriozitate, fiindcă ascunde fondul chestiunii : de ce *1848*, şi nu *1847* sau *1849*? Orice dată putea simboliza pe inexorabilul Cronos. Seducătoare pare sugestia lui I. Scurtu, care lasă să se înţeleagă că în *Mureşanu* Eminescu ar anticipa ideile juni-

[21] „Familia", IV (1868), în nr. *14*, la rubrica *Ce e nou?*, saluta ştirea că Pascali va juca la Sibiu, luată din „Telegraful român" ; nr. *15* anunţă spectacole la Braşov, după „Gazeta de Transilvania" — redacţia promite rapoarte despre reprezentaţii. Lungi dări de seamă încep din nr. *17*, semnate de N. Densuşianu şi At. M. Marienescu. Cf. şi I. Găvănescu, *Ioan Popovici Desseanu*, Arad, 1932 (despre trecerea prin Arad). Amănunte asupra turneului, la G. Călinescu, *Viaţa...*, ed. cit., p. 99—107.

[22] Acesta este titlul corect, nu *Mihai Viteazul după bătălia de Călugăreni*, cum îl dă G. Călinescu (*op. cit.*, p. 100), şi de aici G. Munteanu (*op. cit.*, loc. cit.). Tipărită (împreună cu *Alexandru Lăpuşneanu*) la Bucureşti, Typ. Naţionale, 1868.

[23] Despre *Mureşanu*, notă pe marginea manuscrisului : „Am scris-o într-un timp cînd sufletul meu era pătruns de curăţenia idealelor cînd nu eram rănit de îndoială. Lumea mi se presinta armonioasă cum i se presintă oricărui ochi visionar, netrezit încă, orcărei subiectivităţi fericite în grădina înflorită a închipuirilor sale" (ed. Perpessicius, V, Bucureşti, Ed. Academiei, 1958, p. 252).

[24] Cf. *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Bucureşti, 1971, p. 82.

miste; însă tot el crede că poemul ar fi fost scris pentru „preamărirea bardului și a revoluțiunei de la 1848"[25] — ceea ce, în partea a doua, este evident fals. Că la 1871 Eminescu era considerat maiorescian și cosmopolit de către colegii români care se școleau tot la Viena — acuzație de care se apără urcînd la principii — se știe[26]. În 1868—1869 nu putea fi totuși junimist, fiindcă se formase în medii culturale ostile lui Maiorescu; abia în urmă publică la „Convorbiri literare" și își aproprie ideologia acelora. Explicația „Anului 1848" o dă *Geniu pustiu*, compus cam odată cu *Mureșanu* și expunînd în proză teoretică fundamentul „tabloului dramatic" (acesta, oricum mai bine închegat decît romanul):

> Cînd națiunea e-n întuneric, ea doarme-n adîncimile geniului și-a puterilor sale neștiute și tace — iar cînd Libertatea, civilizațiunea plutesc asupră-i — oamenii superiori se ridică spre a le reflecta în frunțile lor și a le arunca apoi în raze lungi adîncimilor poporului[27].

Geniu pustiu e plin de ardelenisme: se vede clar că a fost scris într-o epocă în care Eminescu se simțea solidar cu „frații" blăjeni. Aici 1848 e numit „anul durerei", cu următoarea argumentare, căci în Transilvania spiritul *trium nationum* ființa încă, iar programul pașoptiștilor maghiari prevedea unirea Ardealului cu Ungaria:

> Asprul archangel al răzbunării părea că pătrunde prin aerul luncei, cel amețit și bolnav. Ungurii cugetau încă odată, dar astăzi pentru ultima oară, cumcă prin uniune și furci vor stinge pe Români de pe fața pămîntului.

Însă naționalismul lui Eminescu nu e maghiarofob, de vreme ce mai jos găsim:

> Și toate astea le propagau deșerții în numele poporului maghiar, care, bun și blînd cum sînt toate popoarele, pînă-n marginile unde nu l-au amețit, părea predestinat să trăiască în pace și-n frăție cu Românii.

Apare acum transparent că „acțiunea" poemului dramatic *Mureșanu* se petrece în Ardeal, la 1848. Dealtfel, textul trebuia doar citit cum se cuvine:

> O! toată țara asta ai dat altor popoare
> Încît altar să-ți facă poporul tău loc n-are. (vv. 31—32)

★

> Și fiii plini de viață ai Asiei pustii
> Vor stinge-a lirei tale sublime armonii. (vv. 47—48)

Adunînd totul, constatăm că schema lui *Mureșanu*-1869 se suprapune aproape perfect peste *Viitorul Romanii*. Rămîne afară corul Silfilor de lumină. Aceștia numai ne duc spre lumea scandinavă ori germanică, însă nu neapărat la Goethe.

---

[25] Cf. prefața la *Geniu pustiu*, ed. II, București, Minerva, 1907, p. XXXVII și XXVI, n. 1.

[26] Cf. M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, ed. I. Scurtu, I, București, Minerva, 1905, p. 15—23; desfășurarea dezbaterilor în detaliu, la G. Călinescu, *op. cit.*, p. 151—160.

[27] Citatele din *Geniu pustiu*, după ed. I. Scurtu, 1907.

GEORGE MUNTEANU

MODUL ŞI ETAPELE AUTOINSTRUIRII LA EMINESCU

Problemele pe care le pune „biografia interioară" a lui Eminescu sînt, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, o infinitate. De aceea, în afară de ceea ce am încercat să relevăm cu diverse prilejuri, ne vom referi aici doar la un aspect care a mai fost în atenţia cercetătorilor, însă asupra căruia credem că se mai pot face unele observaţii utile.

E vorba de componenta „intelectuală" a *biografiei interioare* eminesciene. În această zonă, o chestiune vrednică de discuţie este cea a *felului de a se instrui* şi, prin corelaţie, a *etapelor instruirii* la un reputat „autodidact" — cum subliniază unii, cu ambigue clătinări din cap. Gîndindu-se în urmă la toate cîte observase, Maiorescu se absolvă de vina de a nu-i fi iertat poetului afrontul cu doctoratul, cînd — în *Eminescu şi poeziile lui* — subliniază cu toată puterea că pentru scriitorul cel mai de seamă ce cunoscuse cultura era, de fapt, *mediu de viaţă*. Mărturii adiacente, care s-o confirme şi s-o nuanţeze pe a lui Maiorescu, nu lipsesc. În primul lui popas la Bucureşti, alegîndu-şi drept Pylade pe ardeleanul Ştefan Cacovean, acesta observase printre altele că lui Eminescu „îi plăcea să meargă în Cişmegiu şi să se oprească pe la anticari, unde cetea, dar mai niciodată nu cumpăra" (*Amintiri despre Eminescu*, antologie, 1971, p. 32). Cum era posibilă această mistificaţie inocentă şi de ce? *Cum*, ne lămureşte Slavici: „El citea, înainte de toate, mult şi cu o repeziciune uimitoare, nu vorbă cu vorbă, ci cuprinzînd cu privirea fraze întregi" (*Amintiri*, ed. din 1967, p. 19). *De ce*, ne-o arată deslușirile poetului — din postura de narator, deci „mascată" — asupra îndeletnicirilor de pe la şaptesprezece-optsprezece ani ale eroului său Dionis, acest *alter-ego* atît de evident: „prin natura sa predispusă", — aflăm, — era „avizat a se cultiva pe apucate, singur [adică din poziţia de autodidact — n.n.]... şi această libertate de alegere în elementele de cultură îl făcea să citească numai ceea ce se potrivea cu predispunerea sa sufletească atît de visătoare. Lucruri mistice, subtilităţi metafizice îi atrăgeau cugetarea ca un magnet ...". Ceva mai înainte erau regretate „misterele" pe care le-au posedat „poate magii egipţeni şi asirieni", în ordinea dominării şi folosirii după plac a puterilor noastre sufleteşti latente, — totul încheindu-se cu tipica exclamaţie: „Păcat că ştiinţa necromanţiei şi acea a astrologiei s-au pierdut — cine ştie cîte mistere ne-ar fi descoperit în această privinţă!" (Eminescu, *Proză literară*, ed. din 1964, p. 27—28, 25). Că asemenea lucruri citea Eminescu pe la anticari, fără să le cumpere, ni se confirmă şi în chipul cel mai direct cu putinţă. În numerele din octombrie-noiembrie 1866 ale „Familiei",

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 203-210, Bucureşti, 1975.

poetul începător publicase *Lanţul de aur*, bizara nuvelă a unui scriitor suedez ce se ascundea sub pseudonimul „Onkel Adam" — şi unde eroul declară a fi fost instruit în ştiinţele oculte de către un spaniol cu străbuni mauri, Don Caldero : „El fu acela care-mi arăta, cu o claritate pe care nu o pot descrie, unirea între Dumnezeu şi om, între lumea pămîntească şi cea spirituală. El fu acela care-mi dovedi existenţa unei relaţiuni între noi şi lumea spiritelor, care se manifestă prin versuri, presimţiminte, prin simţiri întunecoase, care dovedesc existenţa unei puteri superioare".

Iată, prin urmare, în condiţiile dezerţiunii de acasă şi din strînsorile învăţămîntului de la Cernăuţi, faza propriu-zisă, delirant-romantică, de *autodidacticism* a tînărului poet : aproximativ de prin aprilie 1863, cînd părăseşte formele de învăţămînt organizat, şi pînă — vom vedea imediat de ce — prin 1868, cînd răzleţitul de ai săi şi de şcoală intră în trupa lui Mihai Pascaly. În acest răstimp, Eminescu citeşte de toate, fără altă orînduială decît aceea care se potrivea momentan „cu predispunerea sa sufletească atît de visătoare". Încă mai înainte de 1863 fuseseră „poveştile şi doinele, ghicitorile, eresurile" auzite de la bătrînii din Ipoteşti şi de prin împrejurimi, pe rază întinsă, dar şi ce putuse subtiliza din odaia de cărţi a căminarului (cronicile moldave, scrieri moralistice, arhondologii, calendare, zodiece). La Cernăuţi, în afară de *Lepturariul* lui Pumnul, colecţiile desperechiate de reviste, cine ştie ce alte scrieri romantice din biblioteca gimnaziştilor români, iar pînă la urmă biblioteca întreagă, fuseseră devorate de către adolescent în răstimpul 1858—1863, apoi din toamna anului 1865 şi pînă în vara lui 1866, cît a fost găzduit în odăiţa de la Aron Pumnul rezervată bibliotecii. Paralel, din toamna lui 1860 înainte, cînd deveni elev al gimnaziului nemţesc din Cernăuţi, el împrumută şi de acolo cîte cărţi poate, conşcolarii amintindu-şi că printre acestea figurau *Povestirile* lui Hoffmann, *Bianca Capello*, *Der fliegende Holländer* a lui Wagner şi cîte alte emanaţii ale fantasteriei romantice. Fapt caracteristic de pe acum, surprindem în germene o tendinţă care mai tîrziu va deveni distinctă : aceea de a depăşi autodidacticismul dezordonat, printr-o *alegere* între cărţile bune de citit pe la tarabele anticarilor şi cele de care — pînă tîrziu de tot — Eminescu nu se va îndura să se despartă. *Cărţile de căpătîi*, adică. Acum, la Cernăuţi, purtă multă vreme cu sine o *Weltgeschichte* de Weller (vasăzică o „Istorie universală", unde accentul cădea îndeosebi pe miturile şi legendele popoarelor mai vechi ori mai noi), apoi o *Mythologie für Nichstudierende* de G. Reinbeck, pe care o donă, după ce va fi învăţat-o pe de rost, bibliotecii gimnaziştilor români. La Botoşani, cît a fost copist între 1864—1865, se desfăta cu *Tandalida* lui Heliade. La Blaj citea mai toată vremea ce apuca de pe la colegi sau ce împrumutau aceştia pentru el din cuprinsa bibliotecă a seminarului. În momente de bună dispoziţie, pribeagul le recita prietenilor ocazionali din Alecsandri, din *Mihnea şi baba* a lui Bolintineanu, ba chiar, punînd o comică emfază în intonaţie, din Baronzi :

Dane, băiete, copil de lele,
Ce umbli noaptea la stele... etc.

La Giurgiu, în vara lui 1867, actorii din trupa lui Iorgu Caragiale îl descoperiseră într-o iesle, printre caii de la hanul local, cu un geamantan de cărţi nemţeşti alături, iar în mînă cu un op al lui Schiller, din care declama în totală uitare de sine. Atît de multe şi de amestecate lucruri acumulase, încît în necrologul din 1889 (*În Nirvana*), Caragiale îşi amintea cum, făcîndu-i cunoştinţa prin 1868, Eminescu îi desfăşurase într-o noapte panorama literaturii germane, de care părea grozav de încîntat, iar la o nouă întîlnire i-a dizertat despre daci, Ştefan cel Mare, India antică, la urmă cîntîndu-i şi doina.

Acestea toate se întîmplaseră pînă în 1868, cînd, prin desfiinţarea trupei lui Iorgu Caragiale, Eminescu nimeri la Pascaly. Acum, prin 1868—1869, viaţa „aventurarului" păru o clipă să-şi suspende sinuozităţile, iar frenezia lecturistică începu şi ea să cunoască nu domolirea, ci primele semne vădite de vertebrare. Îndeletnicirea de traducător şi copietor de roluri, din piese în nota de pe atunci ca *Diplomatul* de Eugène Scribe şi Casimir Delavigne sau *Histrion* de Wilhelm Ierwitz, Eminescu şi-o îndeplinea cu mare plictiseală. Însă un element înviorător surveni după marele turneu prin Ardeal şi Banat al trupei Pascaly, adică în toamna lui 1868. Atunci, după inerentele conciliabule din vară cu actorii saşi, printre spectacole, mese festive şi altele asemenea, Pascaly, om de mare curiozitate intelectuală, care auzise de o carte nemţească de specialitate supranumită „biblia actorului", începu să se întreţie asupra ei cu secretarul trupei, reputat de pe atunci în ceea ce priveşte cunoaşterea limbii germane. În discuţie era *Arta reprezentării dramatice* a esteticianului german din stînga hegeliană Heinrich Theodor Rötscher, apărută într-o primă ediţie în 1841, iar apoi, prin adăugirea unei a doua părţi în 1844 şi prin întregirea cu o parte a treia, reapărută în 1846. Rugîndu-şi Pascaly „secretarul" să-i traducă numaidecît această *Die Kunst der dramatischen Darstellung*, Eminescu trebui să se execute. Însă, după cît se pare, rămînînd uluit de toate peste cîte da în această carte, n-a mai apucat să i-o încredinţeze întreagă lui Pascaly, în versiune românească, şi nici nu sfîrşi cu traducerea ei, — atît de multe şi de felurite probleme îi puse. (În prezent, ea figurează într-un masiv manuscris eminescian, in folio ; e *Ms. acad. 2254*, f. 310 ş.u.). Despărţindu-se de trupa lui Pascaly spre toamna lui 1869 şi devenind peste cîteva luni student al Universităţii vieneze, pe Eminescu încă-l mai preocupa prin 1870 traducerea, pe care într-un elan o mai spori cu un număr de alineate. Vasăzică, o preocupare neslăbită vreme de cîţiva ani. Căror împrejurări se datora asemenea stăruinţă, la un tînăr care şi azi trece pentru mulţi drept nestăruitor?

Cu marea lui intuiţie timpurie în treburile spiritului, Eminescu înţelesese desigur mai de mult că dacă părăsirea gimnazului, din pricina miilor de nimicuri la care îl silea, era faţă de sine însuşi o datorie, — nu tot astfel putea rămîne plutirea la infinit, în derivă, pe valurile autodidacticismului. Din ceva mai tîrziul eseu *Cultură şi ştiinţă* (cf. *Ms. acad. 2255*, f. 209—241) rezultă că în epoca vieneză pentru Eminescu existau două accepţii cu totul distincte ale condiţiei de autodidact : una vizînd pur şi simplu *diletantismul*, cealaltă reprezentînd orientarea autoinstruirii numai în conformitate cu nevoile reale ale naturii fiecăruia, numai spre ceea ce sprijină realmente dezvoltarea însuşirilor cu care eşti înzestrat, creşterea puterilor lăuntrice, adîncirea cunoaşterii de sine şi a raporturilor celor mai

prielnice pe care le poți stabili cu lumea din afara ta. Totul, așadar, fără „raționalizarea" și „specializarea" — adică multa pierdere de timp, fărămițarea eforturilor, lehamitea sufletească ce putea să rezulte din toate acestea pentru un spirit ca al lui —, asupra cărora atît de curînd se edificase, hălăduind în „colbul școlilor" organizate după pedanteria prusacă, la Cernăuți. Însă totul, în revanșă, printr-o nu mai puțin strașnică *specializare* și *raționalizare* a eforturilor, bruscînd ritmurile cuminți cînd se impunea, scurtînd drumurile (cum îl povățuia pe Slavici să se inițieze în filosofie), încetinind aparent lucrul, „lenevind", în vremea germinațiilor din preziua unei posibile mari înfăptuiri. Totul, adică, *pornind de la natură*: cea *proprie*, care nu trebuie silnicită, ci stimulată să făptuiască în felul voios și pe deplin participativ al copiilor cele ce singură e îmboldită să-și propună, — dar neignorînd, firește, nici *natura lucrurilor*.

Însă la capătul unor asemenea limpeziri, confirmîndu-le din multiple puncte de vedere, deci statornicindu-le, cade tocmai descoperirea cărții lui Rötscher. Intuiția tînărului „aventurar" (expresia e a lui Caragiale) se dovedise și de astă dată fără greș. Cum arăta mult mai tîrziu, după primul război mondial, un gînditor de talia lui Oskar Walzel (care a și alcătuit o nouă ediție a scrierilor lui Rötscher), *Arta reprezentării dramatice* deschidea perspective nebănuite în meditarea problemelor fundamentale ale artei și care aveau să rodească mult mai tîrziu. În primul rînd, spre deosebire de vederile estetice ale unui Kant ori Schopenhauer, Rötscher — ca și maestrul său Hegel, însă uneori cu argumente mai seducătoare decît ale acestuia — pleda pentru recunoașterea *factorului conștient* în creația artistică, pentru aspectul ei tehnic, pentru o muncă îndîrjită și constantă de acumulare a deprinderilor „profesionale", pentru orientare lucidă, alegere parcimonioasă a mentorilor de la care creatorul de artă poate desprinde învățăminte ori cel puțin subiecte de meditație în legătură cu dificultățile lucrului său. Fără a nega însemnătatea talentului, a geniului, în atîtea chipuri exaltate de Kant sau de Schopenhauer, Rötscher punea accentul — în sens larg, cuprinzător — pe *expresia* prin intermediul căreia artistul are a-și comunica apropiat mesajul. Sprijinindu-se, în această privință, pe concepțiile (de multe ori actuale și astăzi) pe care le promova un mare filosof al limbajului ca Wilhelm von Humboldt, ilustrîndu-le prin coerența, rezonanța infinită a expresiei din opera unor mari dramaturgi — pe distanța de la Eschil la Shakespeare sau Hebbel —, Rötscher a găsit o explicabilă audiență la creatori (și nu numai cei de teatru), la regizori, la actori, la teoreticieni ai artei din vremurile mai noi. Hebbel, de pildă, pe care știm că Eminescu îl prețuia în mod deosebit, zicea odată în jurnalul său intim: „Hotărît, îl prețuiesc [pe Rötscher — n.n.] ca pe primul și unicul critic, un judecător de la care aș prefera o mustrare temeinică în schimbul oricăror aplauze și laude ale altora". Reprezentanții interbelici ai „psihologiei formei" (*Gestaltpsichologye*), punînd atîta accent în investigațiile lor pe ceea ce numeau „arta cuvîntului", era de înțeles să invoce printre antecesori și pe Rötscher, meditînd asupra modului său de a argumenta însemnătatea „expresiei" în artă. Încă în vremea cînd își publica operele, oamenii de specialitate recunoșteau în cel ce întocmise „biblia actorului" pe întemeietorul criticii teatrale în Germania. Avînd la temelia formației sale aprofundate studii clasice (debutase cu o lucrare despre *Aristofan și timpul său*, în 1827), Rötscher și-a extins radiar infor-

maţia şi meditaţiile asupra evoluţiei artelor, pînă în contemporaneitatea imediată, aşa încît, prin 1835—1838, cînd lecţiile de estetică ale lui Hegel începuseră a fi cunoscute şi se configurau distinct în cadrul sistemului filosofic al acestuia, Rötscher era şi el foarte avansat cu lucrul la *Arta reprezentării dramatice*. Nu e de mirare, astfel, că pe cînd, în partea ultimă a *Esteticii* sale, Hegel trata cît se poate de restrîns problemele „poeziei dramatice" (personajele, dialogul, versificaţia, dicţiunea etc.), Rötscher a putut să se impună, paralel, printr-o studiere minuţioasă a acestui gen de literatură. Atît de coerentă şi de amănunţită, păstrînd un asemenea echilibru între delinearea fundamentelor şi dezbaterea abundent exemplificată a detaliilor, încît, încă de la apariţia în prima ei formă, *Arta reprezentării dramatice* se impuse ca un model, iar Hegel însuşi binevoi să-l caracterizeze pe autor ca pe „der gediegene Rötscher".

Nu mai ştim cum va fi primit Pascaly revelaţiile ce-i va fi mijlocit „secretarul" său, pe măsură ce înainta cu traducerea, însă avem toate temeiurile să credem că Eminescu rămase covîrşit. A se edifica la nivel conceptual, dar şi intuitiv, prin strînsa demonstraţie şi mulţumită bogăţiei exemplelor invocate în sprijin de către Rötscher, asupra genezei unor mari opere, a principalelor epoci de dezvoltare a literaturii (îndeosebi în formele ei dramaturgice), a relaţiilor dintre acestea şi spiritul popoarelor (*Volkgeist*), dintre acest „Volkgeist" şi spiritul universului (nedumeritorul, pentru unii, *Weltgeist*, — de sorginte hegeliană, invocat în cîteva rînduri de „schopenhauerianul" Eminescu !), a noţiunii de *demonism*, a legitimităţii şi posibilităţilor poeziei în raport cu evenimentele şi personalităţile marcante ale istoriei, a felului cum se constituie şi funcţionează „fraza" poetică, pe baza unei anume selecţii şi dispuneri a cuvintelor, a accentelor, în funcţie de liniile de forţă ale cîmpului ritmic etc. — iată numai cîteva motive de prodigioasă reflecţie, dintre cele ce vor fi uluit pe junele autodidact. Dar stăruinţa teoreticianului german în a insista asupra *dramaticităţii de viziune, de structură* a unor mari opere, chiar cînd acestea nu se subordonează nemijlocit genului dramatic ? ! Privit în această lumină, un I. A. Richards nu mai apare atît de nou în — să zicem — capitole ca *Imaginaţia* sau *Cele două funcţii ale limbajului*, din cunoscuta sa carte *Principii ale criticii literare*. Dar sensurile înalt-filozofice — în linie hegeliană, pentru care „conceptul concret" era tot una cu fuziunea dintre „experienţă" şi „idee" —, dar funcţiile catharctice ale *deznodămîntului* (în operele dramatice veritabile, însă nu numai), pe care Eminescu îl traduce prin semnificativul cuvînt românesc „împăcare" ? Dar „cultul" lui Shakespeare, fundamentat ştiinţific de pe acum de către Rötscher, care la tricentenarul naşterii dramaturgului (1864) va publica un luminos studiu despre *Shakespeare în cele mai înalte figuri de caracter, dezvăluit, dezvoltat şi indicat admiratorilor poetului* ? Dar, mai cu seamă, pledoaria neostenită pentru aproximările repetate care înalţă opera materializată printr-o anume formă la potenţele marilor intuiţii liminare, — acel elogiu al muncii pe manuscris, al cauzelor în a deprinde subtilităţile de ordin tehnic pînă la a-ţi face din asemenea travaliu o a doua natură ?

Hotărît lucru, un remediu mai radical contra autodidacticismului ghidat de „predispunerile sufleteşti" momentane, nici că se putea. Fără să fi avut cunoştinţă, desigur, de opinia lui Baudelaire cum că „l'inspiration est décidément la sœur du travail journalier", Eminescu fusese

împins de propria natură, încă de la 1866, spre o asemenea înţelegere a particularităţilor lucrului artistic ; variantele unor poeme ca *Ondina* prefigurau de pe atunci şantierele în continuă extindere, fabulosul „laborator" eminescian de mai tîrziu. Cartea lui Rötscher confirma şi limpezea aceste tendinţe genuine. Iată de ce ea deveni un eveniment capital pentru viaţa intelectuală a lui Eminescu, anihilînd ceea ce putea deveni călăuzirea după hazard, potrivit deprinderilor diletantismului veleitar, în autodidacticismul de pînă atunci al poetului, ridicîndu-i-l dintr-o dată pe acea treaptă superioară din înălţimea căreia orice autodidacticism devine nu numai de acceptat, dar şi imperios recomandabil. Adjuvant, complement de neînlocuit pentru oricine, în vremea studiilor, oricît de bine organizate fie, — un asemenea gen de autodidacticism devine cu atît mai salutar după aceea, de vreme ce nu e de conceput ca pe cărările spiritului să te poarte profesorii de mînă toată viaţa. Şi poate că nici acceptarea sugestiilor celor de acasă de a merge să studieze la Viena, chiar în absenţa unei diplome de bacalaureat, nu ar fi decurs în felul ştiut, relativ lesnicios, dacă mai înainte de asta Eminescu nu ar fi descoperit cartea lui Rötscher. Fiindcă după aceea ce s-a întîmplat ? Perioada universitară, Eminescu a considerat-o pînă la urmă drept un auxiliar al autodidacticismului său, nu invers, cum au crezut o vreme toţi, — pînă şi Maiorescu. Numai Slavici aflase şi pricepuse de timpuriu că poetul „se înscrisese la Facultatea de filosofie, nu însă spre a se pregăti pentru o anumită carieră", ci din necesităţi foarte în mare *orientative*, dar mai ales „ca să lucreze într-o atmosferă priincioasă pentru desăvîrşirea propriei sale fiinţe" (*Amintiri*, ed. din 1967, p. 95).

Că tot ce am spus în legătură cu cartea lui Rötscher nu e fortuit sau exagerat o confirmă urmele din *Ms. acad. 2254*, descifrate, coordonate, interpretate judicios de mai mulţi cercetători. Descoperirea acestui op a avut pentru Eminescu semnificaţia unei veritabile „întîlniri", dintre cele cu pondere în desfăşurarea unui destin, în împlinirea lui. O demonstrează felul specific „neprofesional", nerutinar, în genere *negrăbit* în care a înţeles poetul să se achite de sarcina pe care i-o încredinţase Pascaly. El întîrzie atîta cu traducerea şi nu o duce pînă la capăt numai din pricină că prea lungeşte operaţia pritocirii cuvintelor în care ideile esteticianului german îşi puteau găsi acoperire adecvată, pe româneşte. Prea confruntă cele ce afla în *Arta reprezentării dramatice* cu ceea ce gîndise el însuşi mai înainte, cu gradul de evoluţie a limbii, cu stările de lucruri din teatrul, îndeobşte din cultura românească, apoi cu propriile înzestrări, îndemînări, posibilităţi obiective de a se afirma într-un gen literar sau altul. S-ar zice că de pe acum pentru Eminescu a traduce e o îndeletnicire de un soi cu totul special, un mijloc, o tehnică de studiu la care apela în cazul textelor nu numai greu de transpus în limba noastră, dar mai cu seamă pentru că ele meritau să fie gîndite pînă la capăt, mobilizînd resursele de comprehensiune ale fiinţei sale întregi. Iată — spicuind sumar — ce îşi notează poetul, în marginea textului, pe cînd ajunsese cu traducerea la consideraţiile lui Rötscher despre *fantezie* şi posibilităţile acesteia de a se manifesta în diferitele ramuri de artă : „Întocmai ca mine în pictură — astfel încît tablourile ce mi le închipuiesc le văd în colori cu faţă cu tot înaintea ochilor, pe cînd vorbele nu sunt nici la jumătatea înălţimii acelor figuri quasivii ce mă-ncîntă în reveriile mele" (*Ms. 2254*, f. 343 v.). Altă dată, cîntărind

lucid ce drum mai are de străbătut el însuşi în artă pentru ca din *oglindă plană* să se transforme în *oglindă prismatică*, Eminescu notează în paralel cu observaţiile lui Rötscher despre „actorul dezvoltat" şi cel „nedezvoltat" : „Eu şi toţi actorii tineri care nu se au decît pe sine în întrul lor" (*Ms. cit.*, f. 349). Cu alt prilej, văzînd ce zisese teoreticianul german despre „spiritele locale", care nu pot crea un „teatru naţional", Eminescu notează prompt (ţinînd cont, evident, de realităţile vremii) că viziunea dramaturgică ce se acordă cu „spiritul [...] naţiunei", cu specificul şi dimensiunile acestuia, e un „lucru ce lipseşte românilor" (f. 347 v.). În alt rînd, se întreabă ce poate fi „cantitatea silabică" (f. 382), ori îşi pune în gînd să se edifice în legătură cu „legile accentului în limba română", — lucru pe care, judecînd după armonicele de mai tîrziu ale poeziei sale, l-a înfăptuit ca nimeni altul la noi. Iată, prin urmare, cum înţelegea Eminescu să-şi însuşească sugestia fundamentală a lui Rötscher privind latura *conştientă* a travaliului creator ! Şi e de înţeles că dacă nu şi-a notat în chip special tot ce afla în *Arta reprezentării dramatice* ca aluzie în treacăt, referinţă dezvoltată, exemplificare din Eschil, Sofocle, Platon, Aristotel, Quintilian, clasiciştii francezi, Shakespeare, Lessing, Herder, cîţi alţii, Eminescu trebuie să fi luat acestea ca „trimiteri" de verificat mai tîrziu, pe îndelete. Ca pe un întreg „program" gigantic de lectură şi reflecţie. Nu observase Slavici, încă de la Viena, că : „Eminescu era om de o neistovită energie intelectuală. Căzut o dată sub stăpînirea vreunui gînd, el nu mai dormea şi nu mai mînca zile întregi de-a rîndul şi ştia să transmită şi altora neastîmpărul din sufletul său" (*Op. cit.*, p. 45) ? Şi îndeosebi : „Stăpînit de o neastîmpărată sete de ştiinţă, el studia mereu şi nu era ramură de ştiinţă omenească pe care nu ţinea s-o aprofundeze. Mereu se simţea om încă neisprăvit, mereu îşi dădea silinţa de a se desăvîrşi sufleteşte şi boala l-a cuprins încă în formaţiune (*Ibid.*, p. 26). De altminteri, ar putea să procedeze altcum un *sintetizator* ?

„Întîlnirea" cu cartea lui Rötscher dovedeşte pînă la urmă un lucru simplu, dar capital prin consecinţe : că, mult înainte de foarte aplicatele teorii mai noi ale relaţiei dintre gîndire şi limbaj, Eminescu era pătruns de adevărul că gîndire veritabilă, în exerciţiu plenar, împinsă pînă la ultimele sale virtualităţi şi consecinţe, nu poate exista fără fixarea acesteia în cuvinte de maximă adecvare. Aşa cum îţi asumi gîndirea altuia pînă la a face din ea ceva propriu. Eminescu — cel atît de „boem" în toate, după unii — nu se dădea în lături de la a rezuma, conspecta prin citate abundente, adnota, verifica prin exerciţii pe cont propriu, ceea ce citise. Există la el o întreagă strategie, o *metodologie a lecturii*, în cadrul căreia traducerea cărţii lui Rötscher se situează la capitolul de *preliminarii*. În 1874, iarăşi cu gîndul de a recurge la mijlocul cel mai apropiat spre a ajunge la „izvoare", traduce o bună parte din *Critica raţiunii pure* a lui Kant (*Ms. acad. 2258*), — nu în vederea carierei universitare, cum s-a prezumat, ci spre propria-i edificare pînă la capăt. Şi tot ca în cazul traducerii din Rötscher, îşi notează reflecţii de stranie frumuseţe despre felul cum apare lumea pentru cine „a pătruns odată pe Kant" (*Ms. acad. 2287*, f. 11), polemizează cu marele filosof într-un fragment epistolar, revine asupra traducerii prin 1877 (după ce, de fapt, o începuse desigur încă înainte de 1874). Paralel, întocmea glosare de cuvinte (*Manuscrisele 2265, 2289*), începea să traducă o *Gramatică paleoslavă*, prin 1875, tot din

nemţeşte (*Ms. 2307*), iar după o gramatică a lui Fr. Bopp (*Kritische Grammatik der Sanscrita-Sprache*) încerca să se iniţieze în sanscrită etc., etc. E, după cum se vede, *faza creerii instrumentelor de lucru*, care se întinde pînă prin 1875—1876. În anii de după 1880, surprindem o *a doua fază distinctă* în iniţierile lui Eminescu, vizînd îndeosebi ştiinţele fizico-matematice, ca posibile instrumente de lucru nu pentru perfecţionarea mijloacelor de expresie, ca în etapa dintîi, ci în vederea soluţionării unor complicate probleme sociale, psihologice, astronomice etc. (*Manuscrisele 2270* şi *2267* îndeosebi, numite de poet *Fiziografie. I*, *Fiziografie. II*, apoi *Ms. 2255* ş.a.).

Slavici — am văzut — subliniase că Eminescu niciodată nu se declara satisfăcut de ceea ce ştie şi că boala l-a surprins „încă în formaţiune". E ceea ce se poate verifica şi numai prin simpla răsfoire a vreunuia din manuscrisele amintite — fie, spre exemplu, cel cu nr. 2255. Ultimele pagini umplute cu scrisul febril de pe atunci al lui Eminescu, întrerupte pe neaşteptate şi continuînd cu multe altele rămase goale, cuprind reflecţii ca acestea, cu încercarea de a le matematiza : „*eroi = martiri* ; *martiri = eroi*". Sau : „cu cît se cheltuieşte mai multă putere fizică (*mişcare*), cu atîta trebuie înlocuită prin putere morală (*energie*)" (Cf. *Ms. cit.*, f. 357).

Răsfoieşti, gîndind involuntar la existenţa de aievea a poetului, prin 1882—1883, şi la toate cîte îl împingeau să reflecteze astfel... Impresia e cutremurătoare.

AMITA BHOSE

A POSSIBLE SOURCE OF INSPIRATION FOR *VENUS AND MADONNA*

"All imitated Bolintineanu .... Eminescu broke the shackles almost all on a sudden with Venus and Madonna". Such was Nicolae Iorga's observation in 1895[1]. The story of the publication of Venus and Madonna in *Convorbiri literare* and with that the discovery of Eminescu is too well-known to be repeated. It may only be mentioned that a few weeks after the publication of the poem Iacob Negruzzi wrote to A.D. Xenopol that it was heightened beyond measure in the Junimea circle, though none of them knew its author[2].

After the first flaah of surprise was over and Eminescu's literary genius was recognized, this sensation-making poem posed certain problems to critics and annotators. Two years after its publication, Titu Maiorescu saw a confusion of images in the ,,queer" Venus and Madonna, though he appreciated its grand conception the charm of its diction and Eminescu's understanding of ancient art[3].

Much later, C. Papacostea likened Eminescu's love for antiquity to that of Schiller's[4]. În 1932 G. Bogdan-Duică quoted a passage from Jean Paul's *Vorschule der Aesthetik* similar to the idea of Venus of Madonna, where it was held that Venus could be beautiful only, but Madonna was romantic and that the source of romantic love was to be sought for in the Christian temples, rather than in old German forests ; this superior form of love, where a beautiful body melts into a beautiful soul, was a flower of Christianity[5].

In his critical edition of Eminescu's poems D. Murărașu corroborated the view of Titu Maiorescu. He felt that the woman, whom the poet first adored, then disregarded and finally treated with softness and warmth, was neither Venus, nor Madonna, but a third category of woman quite different from the two. In his opinion, the title of the poem was incomplete, as is did not encompass the entire context[6].

---

[1] N. Iorga, *Dimitrie Petrino — Poeme*, Adevărul ilustrat, 8 mai, 1895, p. 6.
[2] M. Eminescu, *Opere*, Ed. Perpessicius, 1939, vol. I, p. 287.
[3] D. Murărașu, M. Eminescu, *Poezii*, ed. critică, vol. I, 1973.
[4] C. Papacostea, *Filosofia antică în opera lui Eminescu*, f.d., p. 31.
[5] G. Bogdan-Duică, ,,Buletinul Mihail Eminescu", 1932, p. 200.
[6] D. Murărașu, *ibid.*, p. 343.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 211–216, București, 1975.

The significance of the two images and the source of their inspiration thus remained obscure.

It seems, however, a little strange that though it was realised that *Venus and Madonna* was quite off the beaten track, and though the poet himself left a suggestion that his 'lost ideal' belonged to 'the night of a world which was no more, that this 'young and sweet message' came from a 'sky with other stars, other heaven and other gods', the critics did not think of looking for its sources in a soil other than the European.

In the opening lines of the poem, Eminescu refers to a world, which thought in fairy-tales and spoke in poetry. Naturally this world, if ever existed, existed long before the Christian era. It is possible that Eminescu wrote these lines under the influence of Herder's hypothesis that poetry was the first diction of the childhood of humanity. Since the Indian Vedic poems were taken as a strong argument in favour of Herder's theory[7], this fact may give us a clue to the sources of *Venus and Madonna*.

However, before we look for some correspondence of Eminescu's poem in old Indian literature, let us consult biographical documents about the background of its writing. *Venus and Madonna* was written at least one year before its publication (1870)[8] at the same time as writing Geniu pustiu[9]. Themes of these two works are also alike. The varying attitudes of the hero towards the heroine in the novel are similar to those of the poet in *Venus and Madonna*. The woman in the poem is a bachhante and the heroine of the novel is an actress. At the time of writing *Geniu pustiu*, Eminescu was in love with an actress of a provincial stage, about whom Caragiale speaks in his article *In Nirvana*. Caragiale remembers that one evening Eminescu showed him a poem composed by him about an Assyrian king, who was tormented by his own passions. The following day, the budding poet looked quite depressed and irritated. For, in the meantime, he had shown the poem to his actress lover, who was little impressed with the fate of the Assyrian king (perhaps Eminescu referred to this in *The Blue Flower*). On the third day, he regained his spirit, and among other things told Caragiale about ancient India and about the Dacians. Shortly after Eminescu went to Vienna, wherefrom he sent *Venus and Madonna*[10].

Caragiale's memoir reveals two singnificant points of Eminescu's thoughts. Firstly, thinking of ancient India he recovered from the shock of disillusionment. Secondly, even in his adolescence India occupied the same place in his mind as did the ancestors of the present Romanian people. For our purpose, the first is more important.

Caragiale's article does not offer any further details. So, it is not possible to know what particular aspects of India consoled Eminescu at that moment and brought him back to his spirit. Nor is it possible to form an idea of the poet's knowledge of India at that period — It is generally believed that Eminescu's acquaintance with India dates from the

---

[7] Raymond Schwab, *La Renaissance Orientale*, Paris, 1960, p. 226.

[8] Perpessicius, I, p. 286.

[9] Perpessicius, I, p. 287.

[10] I. L. Caragiale, *In Nirvana*, în *Opere*, ed. critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu, Liviu Călin, vol. IV, 1965, p. 10—11.

days of his studentship in Vienna. But Caragiale's article shows that even before going there, he knew much about India as to speak for a length of time. Ştefanelli says that Eminescu knew a lot about India in Cernăuţi[11], and that in Vienna he read a number of Indian texts translated into German including *Sakuntala*[12].

So, it is confirmed that at least as late as in Vienna, Eminescu came to read Kalidasa's *Sakuntala*. Here, we may reflect upon one point. Eminescu was a voracious reader. Both in idea and knowledge he was far ahead of his contemporaries. As we are to reconstruct his knowledge, at least about India, from the memoirs of his friends and colleagues, mostly written after his death, we have to think of the possibility that his friends did not know all the books he read. Even if they heard about them from the poet, they might have forgotten a number of names at the time of writing and confused the years. None of these remembrances was meant to be a proper biography, and the correctness of date cannot be expected.

Forster's German translation of *Sakuntala* was published in 1791[13]. At that time it created a sensation among the German romantics; both Goethe and Herder spoke about it in highly appreciative terms. Eminescu studied at Cernăuţi and even at that tender age was the custodian of Aron Pumnul's library[14]. As in those days, Cernăuţi had a close cultural contact with Vienna, it is not improbable that Eminescu read *Sakuntala* there itself. Later on, he read Max Müller's *A History of Ancient Sanskrit Literature*[15], which quotes Goethe's famous quatraine on Sakuntala on its very first page.

In view of the above, we may assume that at the time of writing *Venus and Madonna* and *Geniu pustiu* Eminescu knew about *Sakuntala* and about the impact it created on the German poets. (Eminescu's interest in German literature, even from his boyhood days has been recorded by many, and may not be repeated here). Perhaps it will not be too much to suppose that he was influenced by *Sakuntala* to some extent.

If we place Kalidasa's *Sakuntala* side by side with Eminescu's *Venus and Madonna* and its prose analogue *Geniu pustiu*, it will be revealed that the latter two are built around a theme similar to that of the first. In *Sakuntala*, the hero, Duşmanta, falls in love with Sakuntala in her forest home, marries her, then, going back to the capital, forgets her under a magic spell cast by the curses of an angry ascet. When Sakuntala comes to his court, he insults her in public. Finally, he regains his remembrance, is down with remorse, and asks for her forgiveness when he meets her again. The varying attitude of the hero corresponds to those of Eminescu's characters.

We shall limit ourselves to *Venus and Madonna*, and go into the details of its text and structure. Structurally, *Venus and Madonna* is like a dramatic monologue. It has the characteristics of a drama in four acts. In the first part, Eminescu establishes the character of Venus, in the

---

[11] Teodor V. Ştefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, 1914, p. 26.
[12] *Ibid.*, p. 72.
[13] Raymond Schwab, *ibid.*, p. 64.
[14] G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, 1964, p. 79.
[15] G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, vol. I, 1969, p. 447.

second part, that of Madonna ; in the third part, the person symbolizing the both is condemned. Then follows a gap, indicated by a line of demarcation between the 10th and the 11th stanzas, like fall of a curtain in a drama, and the fourth part, the last two stanzas, show repentance and reconciliation. So many contradictory ideas can hardly be accomodated within the frame of a lyric poem.

So far as poetical qualities are concerned, the last part weakens the poem. By accepted European standards, it is also an weakness for a drama to end in such an anti-climax. But, according to the classical Indian conception of style, which did not allow a drama to end in tragic separation, this reconciliation was essential. It is worth-while to mention that these two stanzas do not appear in he first draft in ms. 2255[16] ; they are a later addition in ms. 2259[17]. Perhaps they were added after a better acquaintance and deeper study of Indian literature, as Goethe added the Theatre prologue to *Faust*, after the model of the Prelude to *Sakuntala* in 1797, long after writing the original play[18].

In the text of *Venus and Madonna*, we find some motives common with Indian poems. The beauty of the heroine is expressed by the description of her eyes, hair, and arms, as is done in Sanskrit poems. Eminescu's heroine is blonde like an European beauty, but strangely enough her eyes are dark and as deep as the sea like the eyes of an Indian beauty. The arms of Venus are compared with the thoughts of an emperor-poet. Murăraşu wonders whether he referred to Byron's hero Sardanapalus, but at the same time he feels that Eminescu's emperor has more depth of understanding of human character ; he has got a poetical conception of life for himself, as well as for his subjects[19]. Perhaps this emperor was Kalidasa's hero Duşmanta, who thought and spoke in poetry.

In Eminescu's poem the hero condemns the heroine as a woman with a barren heart, who has stolen the sacred laurels of a martyr. In Kalidasa's drama Duşmanta accuses Sakuntala as a fraud who claims to be his legal wife ; she poses to be an innocent girl brought up in an hermitage, but has all the shrewdness of a woman of low order. Sakuntala then lifts the veil off her face to arouse his memory ; still he fails to recognize her, and abuses her more bitterly. In Eminescu's poem the hero realizes that it was he who threw a white veil of poetry on the face of this woman, and now as the veil falls off he finds his love cold and extinguished. He is now free from the "dizziness of dry dreams" („dismeţit din visuri secе"). În ms. 2255, 125 v we find another expression in its place — „shaken violently by cold life" (zguduit de viaţa rece)[20] — which was more appropriate to the conditions of Duşmanta forgot his love in the forest hermitage after his return to the realities of palace life. Sakuntala's veil seems to appear in Eminescu's poem as a symbol of illusion.

The last two stanzas of *Venus and Madonna* offer a striking resemblance to Duşmanta's repentance in the 6th and 7th acts of *Sakuntala.*

---

[16] Perpessicius, vol. I, p. 257—289.
[17] *Ibid.*, vol. I, p. 290.
[18] Arthur A. Macdonell, *A History of Sanskrit Literature*, London, 1899, p. 416—417.
[19] D. Murăraşu, *ibid.*, p. 344.
[20] Perpessicius, vol. I, p. 288, vers nr. 29.

For the sake of comparison we are quoting below the relevant passages from Sir William Jone's English translation of *Sakuntala.*

Act VI

Dushmanta... Then once more she fixed on me, who had betrayed her, that celestial face, then bedewed with gushing tears; and the bare idea of her pain burns me like an envenomed javeline... Was it sleep that impaired my memory? Was it delusion? Was it an error of my judgement? [21]

Act VII

Dushmanta. Oh! my best beloved, I have treated thee cruelly; but my cruelty is succeeded by the warmest affection; and I implore your remembrance and forgiveness. ... (She bursts into tears)

Dushmanta. O, my only beloved, banish from thy mind my cruel desertion of thee. — A violent phrensy overpowe red my soul.- Such, when the darkness of illusion prevails, are the actions of the best intentioned...

(He falls at her feet [22])

In Kalidasa's drama *Sakuntala* speaks very little to refute the charges of Duşmanta. She only weeps. In the last act, her tears are those of joy; yet, they move Duşmanta, and he falls at her feet. In Eminescu's poem the accursed woman does not speak at all, we feel her tears through the remorse of the hero, who falls at her feet and implores her forgiveness.

In the foregoing pages we have dealt with the text and the structure of *Venus and Madonna.* We shall now look for some similarities in the essential ideas of the two texts, and shall try to arrive at an interpretation of the two images in this poem. Goethe's poem of Sakuntala presents the message of the drama in the short span of four verses. In the opinion of Rabindranath Tagore, this is a correct appraisal of Kalidasa's drama by a true connoisseur of literature. We shall quote below that famous quatraine of Goethe in Max Müller's translation.

Wilt thou the blossoms of soring and the fruits that are late in season
Wilt thou have charms and delights, wilt thou have strength and support
Wilt thou with one short word encompass the earth and heaven,
All is said of I name only, Sacontala, thee [23].

Here the blossoms of spring is a metaphor of youth and fruits of late season is that of motherhood; the earth is a symbol of passions and the heaven a symbol of maturity[24]. Kalidasa's heroine combines the two in one.

---

[21] *Sacontala of the Fatal Ring,* Translated by Williams Jones, in *The Works of Sir William Jones,* vol. IX, London, 1807, p. 492—493.

[22] *Ibid.,* p. 524—525.

[23] Rabindranath Tāhkur, *Sakuntala,* in *Rabindra-racanavali,* vol. V, Calcutta, 1963, p. 521.

[24] R. Thākur, ibid., passim.

In *Venus and Madonna*, Venus is eternal youth ; Madonna is eternal motherhood. Eminescu's heroine is an embodiment of both. For, it is in the one and same woman Eminescu in whom saw Venus and Raphael saw Madonna.

Tagore says, Sakuntala is Paradise Lost and Paradise Regained taken together. Similarly, *Venus and Madonna* in a poem of the loss and regain of the Paradise of love. When the passions have calmed down, the veil of illusion has fallen off, it is love that survives. It is love that makes a Saint out of a demon, a Madonna out of a bacchante.

Kalidasa's heroine was essentially an innocent soul, an adorable character ; Duşmanta blamed her through misunderstanding. Eminescu's heroine is in reality a fallen woman. The curses of the hero are cruel, but by no means baseless. Yet, the loving eyes of a poet raises her to the rank of a Saint. Eminescu's love is more glorious ; Eminescu's attitude is more human.

From the point of view of artistic perfection, Eminescu's poem of adolescence does not stand in comparison with Kalidasa's masterpiece. But, in the conception of love, the romantic poet has taken over his classical predecessor.

ZDENEK WITTOCH

KAREL HYNEK MÁCHA ŞI MIHAI EMINESCU

Ne-am propus ca, în rîndurile de faţă, să facem unele apropieri între opera cunoscutului poet ceh Karel Hynek Mácha şi creaţia poetică a lui Mihai Eminescu. Chiar de la început ne punem întrebarea dacă marele poet român a putut cunoaşte, într-o formă sau alta, scrierile lui Mácha. Faptul e cu desăvîrşire exclus, fiindcă poetul român nu cunoştea limba cehă, iar scrierile lui Mácha în limba germană nu-i puteau oferi lui Eminescu o imagine completă despre autorul lor.

După toate datele biografice de care dispunem, se poate spune că ambii poeţi au avut o copilărie fericită, în care s-a plămădit pentru totdeauna în sufletul lor o profundă sensibilitate poetică. Şi unul şi altul provin din familii cu existenţă materială mai mult sau mai puţin asigurată, — însă, în timp ce Mácha, fiind născut la Praga, a cunoscut viaţa oraşului în toată goliciunea ei, Eminescu a trăit în contact permanent cu natura şi oamenii de la ţară.

Atît Mácha cît şi Eminescu au înţeles de timpuriu inegalitatea şi nedreptăţile sociale, ceea ce s-a reflectat destul de puternic în opera lor poetică. Să ne amintim numai de *Marinka*, povestirea lui Mácha, a cărei acţiune se petrece într-un cartier sărac din Praga („Na Františku") sau de sensul social şi protestatar al poeziei *Împărat şi proletar*, pe care Eminescu a scris-o la vîrsta de 24 de ani, într-o perioadă de avînt a conştiinţei sociale în întreaga Europă. Şi într-un caz şi în altul, avem de-a face, evident într-o gradaţie diferită, cu un strigăt după dreptate, deşi perioada în care a trăit Mácha n-a oferit acestuia prilejul unei profunde răzvrătiri.

Atît Mácha cît şi marele Eminescu şi-au îmbogăţit cunoştinţele şi fantezia, lărgind tot mai mult dimensiunile peisajului natal. Poetul nostru a străbătut ţările cehe cu piciorul, coborînd spre sud pînă în părţile Italiei, precum Eminescu a călătorit pretutindeni, spre a prinde într-o singură imagine toate ţinuturile locuite de români. Contactul cu locurile şi oamenii le-a dezvoltat amîndurora simţul realităţii, dragostea de patrie şi de libertate.

Pe de altă parte, nu trebuie să uităm nici faptul că ambii poeţi s-au format sub influenţa vădită a unor mari personalităţi din literatura europeană. E sigur că Mácha a cunoscut îndeaproape scrierile romanticilor polonezi, germani (Schiller) şi mai cu seamă operele lui Byron; iar

[1] Karel Hynek Mácha (1810—1836) e considerat unul din cei mai mari poeţi ai literaturii cehe.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 217–220, Bucureşti, 1975.

personalitatea poetică a lui Eminescu rămîne tributară lui Schiller, Shakespeare ş.a.

Amîndoi au suportat greu nedreptăţile morale şi materiale prin care au trecut popoarele lor, cu ale căror idealuri s-au identificat în întregime. În acelaşi timp, amîndoi sînt cuprinşi de o profundă afecţiune faţă de producţiunile populare, mai cu seamă de cîntecele şi povestirile, pentru care Eminescu, mai mult decît Mácha, a manifestat un mare interes. În contrastul dintre idealurile lor înalte şi josnicia realităţii, la amîndoi apar dezamăgirea, melancolia şi tristeţea. Nu avem decît să ne reamintim de celebrele poezii ale lui Eminescu, *Dintre sute de catarge* şi *Iar cînd voi fi pămînt*, spre a ne da seama de forţa interioară a tristeţii marelui poet român.

De asemenea, cînd opresiunea politică devenise insuportabilă, Mácha n-a putut desigur să cînte în versuri viitorul poporului nostru, aşa cum, cu o jumătate de veac mai tîrziu, Eminescu avea să înfăţişeze în versuri optimiste viitorul ţării sale în *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie!*

Refugiul din strînsoarea sufocantă a relaţiilor sociale şi l-au aflat amîndoi uneori în teatru, — ca într-o altă lume de vis, mai bună. După cum se ştie, Eminescu, foarte tînăr fiind, a însoţit prin ţară o trupă ambulantă de teatru şi deseori apărea pe scenă ca artist amator. Şi unul şi altul au încercat să scrie piese de teatru. În plus, Eminescu în cronicele sale teatrale s-a dovedit a fi un foarte bun teoretician al artei dramatice. Nutrea o deosebită admiraţie pentru Shakespeare.

Viaţa cu toate mizeriile ei, lipsurile materiale ca şi studiile, le-au deschis calea spre o concepţie filozofică a lumii, cu un pronunţat caracter pesimist, însă în forme deosebite la fiecare dintre ei. Dacă Eminescu a izbutit, într-o anumită măsură, să se împace cu amărăciunile vieţii, Mácha nu încetează nici o clipă lupta împotriva acestei realităţi, — nici cînd îşi dă seama că lupta e inutilă şi nici chiar atunci cînd cochetează cu ideea sinuciderii. Poetul ceh nu abdică de la idealurile şi ţelurile lui supraumane. E şi acesta un fel de titanism, împins pînă la disperare.

Că Eminescu gîndea mai realist, faptul se vede mai ales în activitatea lui publicistică (critica, articolele de gazetă ş.a.). la concepţia filozofică a ambilor poeţi putem adăuga şi atitudinea lor faţă de natură. Eminescu se apropie de ea, o personifică şi i se adresează ca unui prieten foarte intim (de pildă, *Codrule, codruţule...*, *O, rămîi...!*, *Sara pe deal* ş.a.). La rîndul lui, Mácha e captivat de natură şi caută să pătrundă cît mai adînc în tainele ei; însă, niciodată nu se apropie de ea atît de mult ca Eminescu. Uneori Mácha denunţă indiferenţa naturii faţă de viaţă, alteori îl îngrozeşte, pur şi simplu. Refugiul lui cel mai sigur îl constituie pămîntul ţării sale, însă şi aici atitudinea faţă de natură se împleteşte cu sentimentul patriotic şi cu reflecţii poetico-filozofice (ca în poema *Mai!*).

Există însă un sentiment puternic, dominant, comun ambilor poeţi. E vorba de iubirea faţă de femei, simţămînt înfăţişat aproape totdeauna în culori pline de tristeţe şi melancolie. Spre deosebire de Mácha, în creaţia căruia amărăciunea este o notă dominantă, Eminescu totuşi ne oferă uneori imaginea unei fericiri neprihănite, ca în *Sara pe deal*. Amîndoi poeţii idealizează peste măsură fiinţa iubită, cu o uimitoare sinceritate şi sensibilitate, pregătind astfel calea dureroaselor dezamăgiri. Însă şi aici apar între ei deosebiri izbitoare. Dacă poetul român se apropie de femeie cu un devotament aproape cavaleresc, Mácha, dimpotrivă, e uneori cate-

goric şi autoritar. Eminescu e în stare să renunţe la dragoste şi să se resemneze, la Mácha însă nu poate fi vorba de aşa ceva. Nu trebuie însă să uităm că poetul nostru a murit la vîrsta de 26 de ani. E sigur că au existat între ei unele deosebiri de caracter şi temperament. Fără a mai continua cu alternanţa unor atari aspecte, în cea mai mare parte comune poeţilor romantici, trecem la analiza celor două mari poeme, *Mai* şi *Luceafărul*, — care au intrat demult în sfera literaturii universale.

Mai e o poemă lirico-epică, alcătuită după schema unei drame, din patru cînturi şi două intermezouri. Conţinutul e eminamente romantic. Eroul principal, Vilém, e un brigand, izgonit de acasă încă din copilărie. Mai tîrziu, devine, împreună cu o ceată de tovarăşi, spaima pădurilor. Între timp, se îndrăgosteşte de o tînără fată, despre care află că fusese sedusă de un altul. Fără să stea prea mult pe gînduri, Vilém îşi ucide adversarul şi descoperă cu groază că victima era propriul său tată. Pentru această crimă e condamnat la moarte. Jarmila, iubita lui Vilém, îngrozită şi blestemată de unul din briganzi, se aruncă în apele unui iezer.

În zorii zilei, Vilém e executat prin decapitare. Trupul brigandului e vîrît printre spiţele unei roţi şi aşezat pe o colină în vîrful unui prepeleac, străjuind împrejurimile.

După ani de zile, poetul însuşi descoperă scheletul şi craniul brigandului. În faţa acestor vestigii umane, poetul e copleşit de gînduri şi reflecţii despre soarta tragică a celor doi îndrăgostiţi, cu care îşi descoperă nu numai afinităţi, ci şi o totală identificare.

Conţinutul *Luceafărului* e arhicunoscut şi nu mai e nevoie să-l reproducem aci. Numai o simplă comparaţie tematică a ambelor poeme ne duce la concluzia că între ele sînt deosebiri esenţiale. Însăşi concepţia care stă la baza amîndurora e cu totul diferită. Este vorba de atitudinea omului faţă de universul înconjurător.

Dacă personajele lui Mácha sînt de fapt oameni care prin speranţele şi gîndurile lor îndrăzneţe se străduiesc să pătrundă şi să înţeleagă problemele legate de destinul omului, de veşnicie şi de sferele suprapămîntene, dimpotrivă, Hyperion apare ca un personaj aproape divin, ale cărui dorinţi şi simţăminte de iubire îl atrag spre lumea terestră. După cum Jarmila şi Vilém sînt realizări poetice desprinse din „eul" lui Mácha, tot astfel Hyperion îl reprezintă de fapt pe Eminescu. Şi într-un caz şi în altul avem de-a face cu o autostilizare a poetului însuşi, cu zugrăvirea metaforică numai a cîtorva trăsături ale fiinţei lor umane. Pe de altă parte, Hyperion e o alegorie a geniului artistic care e în stare să lumineze şi să facă pe alţii fericiţi, însă lui însuşi nu-şi poate acorda fericirea. În aceasta constă slava şi blestemul luceafărului.

La Mácha, apar pe primul plan sentimentele şi cugetările poetului, în timp ce natura, peisajul ş.a., — deşi înveşmîntate în descripţii concrete, sînt redate într-un contrast izbitor faţă de starea lui afectivă. Cu cît contrastul e mai viu, mai violent, cu atît peisajul e mai frumos şi mai reliefat. Epica, aparent obiectivă, a lui Eminescu, e în realitate dozată de idei şi ascunde în sine trăirile pline de suferinţă ale poetului. Dacă prin concepţia asupra lumii şi prin ideile sale fundamentale, Mácha se situează în sfera universalităţii umane, Eminescu, prin procedeele cu care zugrăveşte destinul geniului artistic, a intrat definitiv în sfera literaturii universale.

Sub aspectul formei, *Luceafărul* e compus din strofe de cîte patru versuri cu rimă alternativă. În schimb, forma versurilor din poemul *Mai* se schimbă atît înlăuntrul fiecărui cînt, precum şi înlăuntrul aceleiaşi strofe (de pildă, ritmul poetic, lungimea versului, dinamica limbii poetice, succesiunea muzicală a vocalelor şi consoanelor ş.a. schimbă într-un chip neaşteptat forma poemului). În orice caz, există un contrast puternic între regularitatea formală a construcţiei *Luceafărului* şi inconstanţa versificaţiei lui Mácha.

O continuare a acestei analize comparative nu ne mai îngăduim. Am dori să mai facem o precizare şi anume : în timp ce Eminescu acceptă în cele din urmă resemnarea, renunţînd la tot ceea ce dorise să obţină, Mácha rămîne mereu un combatant, un rebel.

În sfîrşit, nu putem lăsa la o parte un element comun ambilor poeţi. E vorba de latura muzicală a poeziei. O analiză comparativă temeinică ar putea constitui o temă oportună şi foarte interesantă pentru o întreagă monografie. Noi nu facem decît să enunţăm aci această problemă destul de ispititoare.

Muzicalitatea rămîne strîns legată pe de o parte de simţul muzical, excepţional de fin la ambii poeţi, iar pe de alta de receptivitatea lor unică faţă de valorile sonore ale limbii materne. În această privinţă, atît Mácha cît şi Eminescu sînt nişte adevăraţi virtuoşi. Se ştie că poetul nostru a moştenit de la mamă aplecarea pentru muzică,—îi făcea plăcere să asculte harfa şi sunetele cornului de vînătoare. Cunoscutul eminescolog Perpessicius compară versurile marelui poet român cu sunetele melodioase ale violoncelului.

În sfîrşit, forţa de expresie a stilului poetic, legată, pe de o parte, inseparabil de o profundă receptivitate faţă de spiritul limbii materne, ca şi de mijloacele ei de expresie ; iar pe de alta, de „aşa-zisul" conţinut de idei al acestor două poeme (intenţionat folosim termenul de „aşa-zisul") — acţionează în aşa fel încît, dacă am dori să separăm cele două elemente — conţinutul şi forma —, ar urma să tulburăm structura acestui întreg inseparabil. De aceea, încercarea de a le transpune în altă limbă, după modesta noastră părere, e destinată insuccesului. În consecinţă, nici *Luceafărul* şi nici *Mai* nu sînt traductibile, sau dacă sînt traduse de un poet congenial atunci avem de-a face cu o nouă creaţie poetică.

Încheiem această scurtă comparaţie, pe care o subscriem ca pe o simplă semnalare şi imbold în vederea unor cercetări mai ample asupra creaţiei poetice a acestor doi titani ai literaturii universale.

NICOLAE SCURTU

INEDIT : ION SCURTU DESPRE EMINESCU

În istoria literaturii române, Ion Scurtu a fost şi continuă să fie un editor, un istoric şi un critic literar, puţin cunoscut pentru cei mai mulţi, chiar şi pentru filologi, neinteresant. Dar, încercînd să-i adunăm articolele, studiile, notele şi recenziile editate şi inedite, ajungem la concluzia că acest tăcut şi pasionat om al documentului a muncit enorm, de foarte multe ori cu sacrificii, pentru a direcţiona mersul literaturii noastre din ultimele decenii ale veacului al XIX-lea şi primele ale secolului XX, precum şi pentru a restitui cititorilor de la noi pe cel mai important creator de valori spirituale — Mihai Eminescu.

Pasiunea lui Ion Scurtu pentru Eminescu începe destul de timpuriu, încă de pe băncile gimnaziului *Andrei Şaguna*, şi continuă cu o deosebită constanţă pînă în 1922, cînd editorul *Geniului pustiu* moare.

După citirea operei eminesciene, în puţinele şi incompletele ediţii, care apăruseră pînă la el, Ion Scurtu cercetează cu atenţie şi probitate materialele referitoare la Eminescu, existente în periodice şi în unele arhive particulare. Înainte de a studia manuscrisele eminesciene din Biblioteca Academiei Române, donate de Titu Maiorescu de curînd, aprigul ardelean îşi susţine teza de doctorat, în anul 1902, la eruditul romanist Gustav Weigand, cu tema *Viaţa şi scrierile în proză ale lui Mihai Eminescu*, care este o primă şi reuşită încercare de reconstituire monografică a vieţii şi prozei lui Eminescu. Pentru a scrie o astfel de lucrare, istoricul literar, înainte de a pleca la Leipzig, studiase tot ce se scrisese la noi şi în străinătate despre „apolinicul efeb". Acest lucru îl dovedeşte, cu multă convingere, bibliografia lucrării, precum şi caietele manuscrise pline de note bibliografice. Teza a şi fost tipărită în anul 1903, în urma rapoartelor favorabile întocmite de savanţii A. Birch-Hirschfeld şi Gustav Weigand, fiind bine primită la noi, cît şi în străinătate.

După transcrierea, colaţionarea şi verificarea cu tot ceea ce s-a publicat din opera lui Eminescu, Ion Scurtu întocmeşte o ediţie de *Scrieri politice şi literare* (1905), care are şi astăzi o mare utilitate, atît pentru eminescologi, cît şi pentru marele public. Această ediţie urma să apară în două volume dar, din păcate, a apărut numai unul; pe al doilea îl avea pregătit în pragul primului război mondial, dar nu a reuşit să-l mai tipărească. Ediţia are marele merit de a cuprinde unele din cele mai scînteietoare articole şi studii ale lui Mihai Eminescu. Scotocind prin caietele lui Eminescu, Ion Scurtu are fericitul prilej de a găsi manuscrisul romanului *Geniu pustiu*, scris, după cum se cunoaşte, la o vîrstă destul de fragedă şi pe care îl publică în 1904, însoţit de o prefaţă în care se lămuresc unele detalii privitoare la scrierea şi descoperirea acestei lucrări nefinisate de poet.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 221—223, Bucureşti, 1975.

Un alt moment semnificativ din activitatea de cercetător al vieții și operei lui Eminescu îl constituie apariția volumului de poezii *Lumină de lună* (1910), în care Ion Scurtu caută să categorisească poeziile lui Eminescu cu totul altfel față de ceilalți editori de pînă la el. Volumul poartă titlul unei splendide metafore, pe care îngrijitorul ediției a găsit-o între manuscrisele poetului. Alături de aceste ediții orînduite după concepții proprii, Ion Scurtu a mai risipit prin periodicile vremii : „Noua revistă română" „Sămănătorul" „Conservatorul" „Calendarul Minervei" și altele, numeroase articole și note referitoare la poet, surprinzîndu-l din diferite unghiuri și ipostaze.

Paralel cu preocuparea sa de editor, Ion Scurtu își făcuse acasă un adevărat muzeu Eminescu. Adunase manuscrise, însemnări, bruioane, obiecte ce aparținuseră cîndva poetului. Intenționa să elaboreze o vastă monografie Eminescu, în care să utilizeze toate informațiile adunate de-a lungul timpului. Poezia, proza, teatrul, articolele politice și literare, cugetările și alte scrieri ale lui Eminescu fuseseră citite și recitite, înțelese și pătrunse de cel ce „a aflat în Eminescu un profetic călăuz al propriilor lui silinți", așa cum afirmase Nicolae Iorga. Cert este că modestul profesor de limbă și literatură germană a tras primul brazda în manuscrisele poetului, arătînd confraților săi unde zăcea, de fapt, metalul aurifer. În acest sens Perpessicius avea dreptate spunînd că „Ion Scurtu a fost întîiul cercetător pasionat al manuscriselor, care și-ar fi desăvîrșit fără doar și poate ediția dacă Parcele i-ar fi îngăduit-o". Tot ceea ce a scris despre Eminescu poartă amprenta unei grăbiri, unei însăilări, în vederea elaborării unui lucru trainic, pe care urma să-l dea.

Transcriem un articol inedit al lui Ion Scurtu despre Eminescu, al cărui original *se află în arhiva doamnei Aurora Nasta, nepoata criticului*, care a avut amabilitatea să mi-l pună la dispoziție. Îi mulțumesc călduros și pe această cale.

AMINTIRI DESPRE EMINESCU

1881 (2) — 1889

București, 10/23 III 1903

Prin amabilitatea fostului meu dascăl, G. Moianu, făcui astăzi cunoștința d[omnu]lui Brănean, unul din prietenii și tovarășii de gazetărie ai lui Eminescu. Am stat de vorbă cu dînsul ceasuri întregi, de la orele 4 p.m. pînă la ora 11 din noapte, punîndu-i fel de fel de chestiuni privitoare la Eminescu și ascultînd povestirile sale f[oarte] interesante. E un om deosebit de inteligent, cu multă pătrundere de firea omenească, avînd o experiență largă și cunoscînd temeinic viața publică din România.

L-a văzut pe Eminescu prin anii 1881—[18]82 pe cînd era primredactor al *Timpului*, iar Brănean se găsea în calitate de colaborator și corector. Mi l-a descris pe Eminescu ca pe un om superior ca mentalitate și ca simțire, cît se poate de simpatic ca om. Poetul era — zice I. Brănean, care a locuit o vreme cu dînsul și a fost adeseori tovarășul lui — un prieten ideal. Bun de inimă, îndatoritor, niciodată răutăcios, totdeauna gata de sacrificiu p[en]t[ru] alții. De discutat serios nu prea discuta cu alții nici literatură, nici filozofie, nici politică, nici altceva. Se vedea simțindu-se

ridicat sus peste ceilalți, la care privea liniștit și blînd din înălțimea gîndurilor lui. Îi asculta bucuros pe toți și cînd se întîmpla de spuneau vreo prostie, zîmbea binevoitor. Era o fire plină de contraste și extreme : rezervat și expansiv, izolat și plăcîndu-i zgomotul vieții, f[oarte] dulce cu prietenii și neîndurat cu adversarii de idei, pe care îi ura din cea mai adîncă convingere. Viața de gazetar îl făcuse unilateral ; generaliza scăderile unora din Roșii [C.A. Rosetti] asupra tuturor. Cu subalternii lui se purta îndatoritor ; se întîmpla că muncea el și pentru ei d[e] p[ildă] traducea el în locul lui Brănean, cînd îl vedea încărcat de muncă) și-i lua cu sine la „cîte un pelin", cum făcea cu Brănean, care era f[oarte] tînăr pe atunci. În redacție muncea enorm de mult ; pînă nu înnebunise întîi, nu-i plăceau chefurile exagerate și bucuriile senzuale, ca după nebunie, ci stătea ziua întreagă, uneori noaptea chiar, la redacție. Cu superiorii era demn și neîncovoiat. Pe cei mai mulți îi disprețuia în sufletul lui, știindu-i inferiori, iar aceștia îl disprețuiau la rîndul lor, fiindcă îl simțeau superior și erau vanitoși ori fiindcă nu-l puteau înțelege. Conservatorii, deși admirau talentele lui, l-au tratat destul de prost ca om. Clubul conserv[ator] îi dase o cameră în fundul localului său din Calea Victoriei ; era un cuib umed și întunecos, unde fusese odată grajd și locuiseră servitorii. Acolo și-a contractat reumatismul și alte boli. Cu banii nu se ajungea niciodată. Se simțea bine numai în cercuri intime și fugea de lumea oficială și solemnă, pe cît putea. La 1888, după convalescență din nebunie, a fost angajat de Carp, prin Brăneanu, la „ România liberă", să scrie un articol pe săptămînă. Scria regulat, dar nu mai avea vechea vigoare ; era logic, dar cam șters. Scurtă vreme înainte de nebunie, dădea semne de nervozitate și excitare suspectă. Într-o astfel de dispoziție, a scris la „Rom[ânia] Lib[eră]" un articol violent în contra colegului lui Carp din Minister, Vernescu [la justiție], șeful liberalilor-conserv[atori], fuzionați cu junimiștii. Din cauza asta, mai ales că raporturile între Carp și Vernescu erau și așa f[oarte] încordate, a izbucnit o criză ministerială și a căzut guvernul. Deci Eminescu a răsturnat și un guvern ! Cîteva zile înainte de nebunia a II-a, scrisese un articol incoerent, intercalînd în el părți de nuvelă ; nu voia să lase pe nimeni să-i facă corectura. Firește, nu s-a publicat. Înnebunind, a fost dus prin intermediul lui Brăneanu, la Șuțu. A fost tratat prost acolo, cum se tratează peste tot nebunii din România, „unde sînt priviți ca criminali, nu ca bolnavi". Avea dese clipe lucide. A fost omorît de un nebun cu o piatră aruncată în capul lui din o praștie.

După criza întîi, a dus multă vreme sărăcie și se plîngea. Avea puține cărți acasă și venea rar pe acolo [Brăneanu locuia atunci cu el].

Afară de astea, am mai putut verifica prin I. Brăneanu unele momente din firea și viața lui Eminescu, despre care îmi povestise I. Frîncu ori au relatat cei ce-au scris despre Eminescu [...].

În nebunie, Eminescu arăta două manii : mania banului și mania unei senzualități perverse.

— Cînd era limpede la minte, — deși vorbăreț cu amicii, *nu* povestea nimic din viața lui intimă (V. Micle etc.,) nici din viața familiei lui și tot atît de puțin din lumea lui de artist.

(ss) *I. Scurtu*

Notă. D. Brăneanu locuiește : Str. B(r)utarilor [acum Bogdan Dragoș],3. Corespondența să i-o adresez la „ *Hôtel Métropole*" —

EMIL MANU

EMINESCU, PERSONAJ DRAMATIC LA 1890

S-a scris în mai multe rînduri despre dramaturgia fragmentară a poetului (v. Perpessicius, *Alte noțiuni de istoriografie literară și folclor*, 1961; Ioan Masoff, *Eminescu și teatrul*, 1964; Marin Bucur pregătește vol. al VII-lea al ediției critice, consacrat *teatrului* etc.), s-a vorbit despre cronicarul dramatic; în bibliografiile ce i s-au consacrat a fost cuprinsă și activitatea de actor, copist de roluri, sufleur; s-au întocmit bibliografii și antologii cu Eminescu-*personaj* literar (în interpretările unor scriitori ca E. Lovinescu, Cezar și Camil Petrescu, Claudia Millian etc.). În privința proiectării poetului ca personaj de romane sau drame ne sînt cunoscute, cum ușor se observă din enumerarea de mai sus, numai implicațiile recente, aparținînd unor creatori ce-au avut la dispoziție nu numai legenda poetului ci chiar un material documentar abundent.

Dar Eminescu apare ca personaj literar mult mai devreme, într-un moment în care nu se publicaseră prea multe lucruri despre viață și cînd opera ajunsese de-abia la a cincea ediție. Cercetînd ecourile operei lui Eminescu în primul deceniu de după moarte, am descoperit un ziar aproape neștiut, dedicat în parte poetului, în care se publică o piesă de teatru intitulată *Eminescu*. E vorba de ziarul *Bardul*, ce apare la Iași în 4 iunie 1890, subintitulat, după moda timpului, „ziar literar și științific", avînd ca administrator, la primul număr, pe C. Ivanovici-Neculau, trecînd cu numărul al doilea sub conducerea unui comitet. Foaia trebuia să apară săptămînal avea redacția pe str. Veche nr. 45. Articolele și producțiile literare, în cea mai mare parte, nu erau semnate sau autorii erau indicați prin inițiale. Săptămînalul și-a încetat apariția la al treilea număr (cel puțin în colecția Bibliotecii Academiei nu mai există alte numere) și n-a avut, se pare, un ecou deosebit în opinia publică.

Editorialul primului număr anunță un program literar îndrăzneț, ușor polemic: „Pînă acum nu avem în Moldova nici un ziar literar; se află numai revistele *Contemporanul* și *Arhiva științifică-literară*, care, într-adevăr au un material ales, dar nu satisfac trebuințele publicului general. Nu dăm a înțelege prin aceasta cum că ziarul nostru ar fi superior pomenitelor reviste; publicul singur va judeca dacă acest ziar este menit să trăiască sau nu".

Urmează apoi un comentariu critic foarte exigent asupra literaturii române din epocă, și în special asupra poeziei: „Poeți în ziua de astăzi sunt mulți, dar de-abia doi sau trei pot trece de adevărați poeți, și din această pricină, cu toate că activitatea lor literară umple coloanele diferitelor ziare și *reviste munțenești* (subl. noastră, *E.M.*), publicul rămîne rece.

Rev. ist. teorie lit., *tom. 24, nr. 2, p. 225–235, București, 1975.*

Adevăraţii poeţi, după unii, au fost Conachi, Niculeanu şi Eminescu; pe toţi ceilalţi îi privesc ca [pe] nişte paraziţi literari. Chiar Alecsandri este numit *poet de salon*, ca unul care a scris fără inspiraţie, din dorinţa de a scrie. Alţii însă compară pe Eminescu cu Alfred de Musset şi pe Alecsandri cu Victor Hugo; în Eminescu găsesc întrupate şi frumuseţea de fond şi aceea de formă; în Alecsandri numai frumuseţea formei".

Comentariul revine la situaţia generală a literaturii române: „Oricum, din toate aceste certe literare reese un singur lucru; literatura noastră este încă în faşă dar pe cale de a se dezvolta răpede, căci n-avem decît să aruncăm o privire înapoi ca să ne convingem de adevăr. Noi promitem de a face tot ce ne este cu putinţă pentru a mulţumi publicul". Semnează: *Red.*

Ca să ilustreze acest „program", redacţia publică un fragment din piesa *Eminescu*, dramă în două acte şi două tablouri, fără autor. După moda timpului, numele autorului urma să fie aflat la sfîrşit, sau, în cazul de faţă, să fie păstrat secret, deoarece piesa viza unele persoane în viaţă şi critica, implicit, cercul *Junimii*. În piesă, Eminescu este pus, la un an de la moarte, să condamne eminescianismul şi pesimismul epocii şi să prezideze un cenaclu de poezie al unor studenţi, deci să conducă o Junime nouă, una rămasă la Iaşi. După cum se observă, chiar din editorialul primului număr era criticată absenţa preocupărilor literare în Moldova.

Personajele piesei au nume obişnuite, fără prea multe posibilităţi de a găsi chei sau simboluri: Eminescu, Trajan (prietenul său, să fie Creangă?), Burcă (proprietar), Cleianul-tatăl, Cleianul-fiul, Ionescu, Negrea, Marcian, Holban, Trandafir (studenţi), Sevastiţa (femeia lui Burcă), Maria (fiica lor), D-na Cleianul, D-şoara Cleianul, studenţi, popor etc. Prin faptul că piesa nu apare întreagă nu avem posibilitatea să spunem mai multe lucruri despre personaje. Din dialogul dintre Eminescu şi Trajan reiese că primul e pesimist, nu mai crede în destinul împărătesc al poeziei într-o epocă pozitivistă, al doilea un optimist ostentativ, ce crede şi în salvarea poeziei pe care ştiinţa nu o neagă şi în salvarea poetului care poate visa nestingherit şi-şi poate inventa lumea lui. Eminescu îl convinge însă că poeţii viitorului nu mai sînt romantici şi deci nu mai sînt poeţi:

> Vom avea mulţi ca Lucreţiu, care-n loc de Cupidon
> Vor cînta cu plictiseală cîrma vreunui balon
> Sau vreo maşină cu aburi...

Eminescu ca personaj e mimat după *Scrisori* (este aici şi *Scrisoarea I*, şi *Dalila*), găsim şi o declaraţie pentru luceafăr ca „stea a vieţii poetului" etc. Poeţii care citesc versuri sînt eminescieni, scriu în genul lui Vlahuţă sau practică o poezie comună epocii, pe care, în piesă, Eminescu n-o gustă. Poezia citită de Holban în piesă este publicată ca o producţie a cuiva în ziar, un număr mai înainte. Textul piesei, aşa fragmentar cum s-a publicat, dă impresia că redacţia sau autorul (eventual autorii) erau bine informaţi asupra mersului poeziei române la 1890. În rest, ziarul publică articole şi foiletoane comune, traduceri mărunte (din Al. Dumas, de exemplu), apare o nuvelă „originală": *Aventurile unor berbanţi*, semnată T.V.), sînt inserate rubrici de varietăţi, glume, şarade, reclame. Ziarul seamănă cu o foaie de tipul revistelor de familie, gen *Gartenlaube*. Totul evidenţiază dorinţa de a întări o preocupare literară mai largă la Iaşi. Piesa dedicată lui Eminescu

rămîne o enigmă, fără autor şi mai ales neterminată; poetul apare în postura unui mentor, unui maestru spiritual al unei alte generaţii de intelectuali.

★

Textul piesei a fost transcris după ziarul *Bardul* cu păstrarea caracteristicilor lingvistice

EMINESCU

Dramă în 2 acte şi 2 tablouri

Persoanele :

Eminescu, Trajan (amicul său), Burcă (proprietar), Cleianul-tatăl, Cleianul-fiul, Botez, Ionescu, Negrea, Marcian, Holban, Trandafir (studenţi), Sevastiţa (femeia lui Burcă), Maria (fiica lor), D-na Cleianul, D-ra Cleianul, studenţi, popor etc.

Actul I

Camera lui Eminescu

Sc.[ena] I

(Teatru[l] represintă o cameră mobilată simplu; ferestrele deschise. Noapte.)

Eminescu (uitîndu-se afară):
Simt vederea-mi că se-mbată. Ah ce noapte răcoroasă
Şi-nainte-mi cum natura se desfăşură frumoasă!
Respirînd aerul rece care-mi bate în obraz,
Jos şi sus mi-arunc privirea şi rămîn ca în extaz:
Jos privesc pămîntul mare plin de flori şi de verdeaţă
Şi de case cu-albe ziduri ce fantastic se înalţă;
Sus — cerul cu *adîncimea*-i nepătrunsă de gîndire,
Care, însă, multe lucruri le cuprinde-ntr-o clipire.
Şi prin pînza-i străvezie, întinsă-n oceane-albastre
Într-o pulbere de aur admir mii şi mii de astre.

(Uitîndu-se la stele)
O, cum voi în adîncime rămîneţi nepăsătoare,
Admirate în tăcere de-o privire muritoare,
Tot astfel curînd şi trupu-mi va sta în mormîntul rece
Ne mai socotind în sine vremea care mereu trece;
Ear voi, candele de-apururi, de asupra mea veţi arde
Pînă cînd pămîntul însuşi sfărămîndu-se va cade.
Şi atunci, aprins eu însumi, alergînd năuc prin spaţiu
Mă voi strînge-ntr-o planetă, sau voi arde cu nesaţiu.

(Plimbîndu-se agitat prin cameră)
Sunt sătul de aşa viaţă şi trăind în astă lume
Reci fiori mă trec prin trupu-mi cînd aud de al ei nume,
Căci privind cu spaimă mare cum se duc cu timpul toate
De viaţă silă-mi vine

(punîndu-se pe un scaun)
dar altfel, oare, se poate?
Sigur nu; şi dintr-o vreme fiecărui silă-i vine
De tot ce este pe lume. Prin urmare, de pe mine
M-a cuprins desgust de viaţă, nu-i vre-un lucru aşa mare
Şi pe semne de aceea căpăţna-mi poftă are
Ca din somnul veşniciei puţintel să se-nfrupteze
Şi dormind de veci pe-o coastă, vis frumos, lung să viseze.

O ! gîndirea mea, evită lumea cu pretinşii oameni,
Tu nu poţi, cu drept, cu dînşii vreodată să te-asameni.
I-aţi avîntul spre o lume, nu cîrpită cu mizerii
Ci creează-ndeminatec, depărtat de-ale durerei
Sfîşiinde adevăruri, lumea ta cu-nchipuiri :
Îngeraşi cu feţe roze şi cu negre, mari priviri,
Lume-n care şi durerea şi mizeria greoae
La plăcutele-ţi imagini uşurel de tot se-ndoae
Şi se pleacă, căci izvoru-ţi nălucirilor frumoase
Le zdrobeşte cu urgie, zugrăvind măreţ la case,
La covcare, la palaturi, averi mari şi fericire,
Le pătrunzi pe toate însă cu o singură privire
Şi slăvită cu-nginfare, te ridici mai sus de toate
Pe cînd ici, în astă lume, nici încapi, sărmane, poate !

(Căzînd pe gînduri)

Oameni !, oameni şi iar oameni ! ce slut sună ăst cuvînt !

(furios)

Cum natura se îndură să vă ţină pe pămînt ?
Cum divinitatea sfîntă vă mai poate tolera,
Cum a cerului mînie se-ndoeşte a cădea
Peste trupu-vă nemernic ?, Cum, tu sfinte D[umne]zeu,
Cum permiţi aceste toate ? Dă răspuns gîndului meu !

(Încet)

Suflete, a ta urgie, potoleşteţi-o în tine
Căci nici simţi cum trece vremea şi cum iarăşi grabnic vine,
Suferă căci coasa morţei o simţeşti cînd n-o aştepţi
Ciţi nu fură somnul veşnic cînd ne credem mai deştepţi !
Totuşi, însă, zeu îmi pare că viaţa nu-i prea lungă
Cînd molatecu-mi trup oare la mormînt are s-ajungă ?

(Intră Trajan)

Sc[ena] II

Trajan, Eminescu

Trajan :

Bună-ziua, Eminescu. Cum te afli ?

Eminescu :

Nu prea bine ;
Dar ce vînt, Trajane dragă, te aduce pe la mine ?

Trajan :

Mă întrebi cînd ştii că scarta-mi e legată de a ta
Şi că-n tine singur numai pe amic îl pot afla ?

Eminescu :
(Ducîndu-se la fereastră)

De-i aşa vino încoace să privim cerul cu stele
Să videm de-a tale gînduri se aseamăn' cu-ale mele.
Aşa, iată, Ursa mare şi Polaia neclintită.
Pegaz, Cefeu, Casiope, ce-a ta minte procopsită
N-a-nţeles şi mai încolo Calea robilor se-ntinde
Aurie, ce privirea-ţi nici de loc poate cuprinde ;
Luna singură lipseşte...

Trajan :

Ce frumos !

Eminescu :

Să compari pămîntul negru cu asemeni frumuseţi...
Mai încolo-acel luceafăr ce prin mii şi mii de stele

Licăreşte cu putere, el e steaua vieţii mele,
Dînsul uite, melancolic, străluceşte-n orice noapte
Întreînd cu-a lui lumină celelalte stele toate.

Trajan:

Iată, de cînd stau cu tine, din a tale negre gînduri
Mă adăp şi amintirea-mi mi le trece în rînduri, rînduri,
Frumuseţi din altă vreme, din alt loc, cu altă lume.

Eminescu:

Vor pieri aceste gînduri ca şi-a valurilor spume.
Vezi ceva în ist luceafăr, vezi lumina-i cum se stinge
Uneori şi iar frumoasă iute-n urmă se aprinde?
El apare totdeauna cel dintîi în întuneric
Luminînd în adîncime visul meu.
(aparte)
Ce vis humeric! (tare)
Mistuit apoi se stinge în lumina dimineţei.

Trajan:

Tot astfel a ta gîndire, mistuindu-se vieţei,
Ignoranţilor din lume, dă lumină-n întuneric
Pe cînd crierul devine, în productul lui, histeric.

Eminescu:

Suntem scoşi din întîmplare, creadă cum ar vrea ori cine,
Fiecare ne conducem după cum credem mai bine.
Singuri noi ne facem soarta cît trăim în astă lume
Şi ne pierdem fără urmă, lăsînd poate, mult, un nume.
Pe întregul glob ori unde om de om vezi că se teme
Şi de şopteşti adevărul eşti pierdut, n-ai măcar vreme
Să te-ascunzi de prigonire; pasiunea *lor* e oarbă
Şi nesăturaţi vreo-dată bani cu lingura să soarbă
Ar voi ori cu dreptate, ori nedrept, puţin le pasă,
Te despoae ziua mare, prăpădit apoi te lasă.
Da, Trajane, un singur lucru ne mai poate suferi,
E pămîntul acest negru, unde fericiţi vom fi,
Depărtaţi de-aceste fiare transformate-n zişii oameni!

Trajan:

Foarte bine, Eminescu, dar fiindcă nu le sameni
Ce te mai sbuciumi de geaba să-ţi auzi sufletu-n tine,
N-aţiţa măestru-ţi spirit în zadar pentru ori cine,
Căci nu poţi să-ndrepţi pe oameni, n-a voit însăşi natura,
N-avem toţi aceleaşi gînduri, deosebită ni-i figura;
Cursul faptelor ce-aleargă din viaţa omenească
De s-abate, într-apoi ear în starea lui firească.

Eminescu:

Vai, din urna întîmplării ce-n acest spaţ nefinit,
Regulat conduce toate, într-un ceas nenorocit,
Cu o mînă tremurîndă, mi-am scos negrul sorţ fatal
Ce din punct în punct urmat-am, negăsind vre-un ideal
Cătră care cu plăcere să-mi îndrept a mea privire...
N-am găsit măcar o oră, un minut de fericire!
Şi-apoi, mai la urma toată, care-i ţinta către care
Eu păşind cu siguranţă să-mi îndrept a mea cărare?
Spre virtute poate? Însă cîţi virtuoşi nu pier în lume
Mulţumindu-se o vreme prea puţin cu un renume.
Să fiu domnitor sau rege? Să m-admire un popor?
Nu, nu-mi trebuie aceste, mult mai bine aş vrea să mor!

Trajan:

Dar ce dracu ai acuma! Tu sameni că milogești;
N-ai de loc tărie-n suflet? Ce, nu poți să nu gîndești
La nimicurile-acestea? Cîți pe lume încă nu-s
Care sufăr ca și tine și cîți încă nu s-au dus!
Nu-ți mai zbuciuma degiaba pribegitorul tău gînd,
Nu-ți place această lume? Spre o alta ea-ți avînt;
Fericit ești Eminescu, căci poți ști să te distrezi
Și cu-nflăcărata-ți minte alte minți să luminezi:
Tu faci fală României.

Eminescu:

Adevăr vorbești tu oare?

Trajan:

Tot ce-am spus sunt adevăruri.

Eminescu:

Din potrivă, mie-mi pare
Adevărul azi în faptă este numai o minciună.

Trajan:

Începi ear cu-același lucru, vorbești ear pe-aceeași strună!

Eminescu:

O, te-nșeli, căci adevărul nu-i decît o iscodire,
Ce nu place omenirei. Omul e făcut din fire
Să trăiască cu minciuna, căci de-alminterea-i bănoasă;
Cît nu face o minciună la o vreme nevoioasă?
Și limbuții, Trajan dragă, mai ales în România,
Fac parale de minune, la chimir strîng tot cu mia.

Trajan:

Bine, fie, ai dreptate; dar destule sunt cît suferi,
Căci și eu sufăr, iubite, și eu simt ce simți și tu,
Dar ferice nu-s ca tine ca putînd să scriu...

Eminescu:

O, nu!
Fericire-i pentru tine, a visa, a-nchipui?
Fericire-i pentru tine, la nimicuri a vorbi?
Vai te-nșeli! Azi cînd știința face pasul tot mai mare
Spre o țintă prea frumoasă, astăzi, cînd o dezvoltare
A culturei omenirei cu natura se întrece,
Astăzi încă poți mai crede c-a visa ți se mai trece?
Crezi că mai merge minciuna și visarea unor crieri
Ce nutresc iluzii goale sub impulzul unor grieri,
Grieri ce să cred îmi vine că-s în capul tuturor
Căci cîndva de pe vre unul îl pălește cîte-un dor
De sburdalnica-i cocotă repede pe o hîrtie
Pune, că pentru iubita lui cea cu privire vie
Și-ar da sufletul dintr-însul ori s-ar arunca în foc,
Ori mai știu eu? În vre o mare, numai să nu steie-n loc.
Altul spune că-n trecutu-i era plin de frumusețe;
Lăudîndu-l, apoi, strigă melancolic: ce măreț!
Ce măreț era atuncea, cînd de-abia copil eram,
Cînd neștiutor cu dînsa totdeauna mă jucam!
Altul merge mai departe, în Egipt, țară frumoasă,
Unde Nilul curge veșnic între maluri năsipoasă!

Altul plin de desperare spune că-i sătul de lume
Că îi trec fiori prin trupu-i cînd aude de-al ei nume!
Altul cîntă vre o pădure sau vre un arbore înalt
Şi de vreunul citeşte poezia celuilalt,
Condus de niscavai patimi spune că-i toată o nulă,
Că nu-i bună de nemica, şi c-a lui numai e bună.
Fleacuri! Fleacuri! şi iar fleacuri, iată ce-i poet a fi!
Iată rîvna cea dorită, ia spune vei mai rîvni
Astă glorie nebună?

Trajan:

Aşa dar după cum spui
Şi tu eşti din astă tagmă.

Eminescu:

Dar ce crezi?

Trajan:

Tocma-aşa nu-i,
Critica ţi-i cam nedreaptă. Nu-i aşa, eşti prea nedrept,
Prea neagră a ta gîndire.

Eminescu:

Ba cînd stai să judeci drept,
Fără patimă ci numai sub impulsul raţiunii,
Vei vedea că am dreptate, nu, că-i merge azi minciunei
Altele azi preocupă mintea oamenilor culţi
Şi-n zadar vei pierde vremea de vei sta poeţi s-asculţi;
Poezia va dispare ş-a cădea chiar-a-nceput,
Altădată, putem zice, trai bun versul a avut...

Trajan:

(Întrerupîndu-l)

Să vorbesc te rog dă-mi voe: poezia va dura,
Va dura pe cîtă vreme oamenii vor exista,
Căci mai orice poezie sentimentul ni-l exprimă
Şi cultura şi ştiinţa sentimentul nu suprimă.
Deci, cît fi-va sentimentul versul tot atît va fi;
Nemic, cred, că nu vei zice, aici te ve învoi.
Deci nedrept eşti...

Eminescu:

Eu sunt scurt...

Trajan:

N-ai dreptate, Eminescu...

Eminescu:

Rog, dă-mi voe:
Chiar în cazul favorabil, presupun că va dura,
Află-atunci că pretutindeni ştiinţific va cînta,
Vom avea mulţi ca Lucreţiu, care-n loc de Cupidon,
Vor cînta cu plictiseală cîrma vreunui balon,
Sau vreo maşină cu abur sau... ascultă-mă pe mine,
De-ai trăi mai multă vreme...

Trajan:

Nu-i posibil ca pe tine
Cineva să te convingă!... Orișiunde ai dreptate!
Singur numai judeci bine, să greșești? aș, nu se poate!
Zeu, așa, să lăsăm asta, văd că tot eu să cedez
Sunt silit.

Eminescu:

Eu nu-s de vină; de ce nu vrei să mă crezi?

Trajan:

Să lăsăm acum aceste; ai uitat că-n astă seară
La Botez acasă este întrunire literară?
Sunt opt ore.

Eminescu:

Merg, atunci; dar nu stau pînă tîrziu
Căci de vreme-n astă seară vreau acasă ca să fiu.

Sc[ena] III

(Scena reprezintă o cameră elegant mobilată. Burcă se plimbă împreună cu Holban; Trandafir citește; Negrea vorbește-ncet cu Ionescu; Marcian și Botez stau fumînd cîte-o țigară.)

Burcă:

Dar ce dracu, nu mai vine Eminescu?

Holban:

A uitat!
Așa uită-ntotdeauna.

Negrea:

(Căscînd)
Ori poate s-o fi culcat!

Ionescu:

(uitîndu-se la ceasornic)
Știți că-abea sunt opt și zece.
(Intră Eminescu și Trajan)

Burcă:

Slavă Domnului, în fine!

Eminescu:

Ce văd? șepte nebuni numai?

Trandafir:

(Sculîndu-se)
Opt, împreună cu tine!

Burcă:
(Către Eminescu)
Hai așează-te mai iute. (Se pun toți, afară de Eminescu, pe scaune).

Eminescu:
Stai, că de-abia am venit!

Holban:

(Sculîndu-se și apucînd pe Eminescu de braț)
Uite, s-a schimbat boierul? Dar ce-aștepți să fii poftit?
Hai, te-așează mai de grabă! (Se pun amîndoi pe scaun)

Burcă:

(Sunînd clopoțelul)
Ionescule, ia cetește
Poezia ce-ai compus-o!

Ionescu:

(Căutîndu-se prin buzunar)
Mi se pare că-mi lipsește,
Ba, nu, iată că-i la mine, ascultați să vă cetesc?
(Se face tăcere. Ionescu tușește de vreo două ori)

Holban:

Dar cetește, bre, odată!

Ionescu:

Nu grăbiți căci mă pripesc! (Cetește)
E o oară-naintată și timpul iute trece,
T-aștept în grădiniță, nu vrei să te arăți,
Sărindu-mi înainte ca de atîtea dăți,
Căci azi te uiți la mine sarcastică și rece.

Holban:

(Zîmbind)
Nu mai ai nici o speranță? Prea iute te-ai desperat
Ca să-i spui vre-un cuvînt dulce, cîte-odată n-ai cercat?
Vrei poate să se-nblînzească, poate să-ți mai ție parte...

Burcă:

(Către Holban)
Dar sfîrșește, bre, odată! (Către Ionescu)
Cetește-ne mai departe!

Ionescu:

Uitat-ai de-ale noastre, frumoase primăveri,
Uitat-ai lumea-ntreagă, uitatu-m-ai pe mine,
Nu mai zîmbești șăgalnic cînd mă-ntîlnesc cu tine,
Căci azi mă privești rece, azi nu mai ești ca eri.
Mai vino-ți în simțire, mai vin-o lîngă mine,
Șoptește-mi iar cuvîntul plăcut încă odată,
Să te mai string în brață ca și în altă dată,
Dar vai! simțire astăzi nu mai găsesc în tine!
Toți (afară de Eminescu);
Bravo, bravo, foarte bine!

Eminescu:

Încă-un lustru-i trebuiește
Și pe urmă va fi bună.

Ionescu:

Te rog, spune-mi ce-i lipsește!

Eminescu:

Nimic, dragă, dar un lustru, cred, nu strică, nu-i așa?
După-aceea va fi bună!

Ionescu:

Bine, asta-i altceva!
Rău nu poți să zici că este; poate are vreun vers rău?

Eminescu:

Știi o vorbă; orice mamă ține la copilul său.
Slut, ghebos ori gură-casă, mamei tot îi va plăcea,
Căci așa e în natură, ori zici că nu este-așa?
Astfel, mulți publică iute dacă au vreun jurnal
Tot ce le trece prin minte, fie rău sau chiar banal.

Burcă:

Asta este, Eminescu, aici ai multă dreptate
Dar să mergem cu cetirea de poezii mai departe;
Lui Holban îi vine rîndul: (Către Holban)
Holban, ai adus ceva?

Holban:

Într-un buzunar de-acesta mi se pare se găsea
Într-o vreme niște versuri; să videm, aice sunt.
Cu evlavie, acuma, s-ascultați; nici un cuvînt!

De podcaba lui bogată
Codru-ntreg s-a dezbrăcat
Și-acum mișcă ramuri goale
Sub un cer înourat.

Vîntul trece, bate tare
Cu un șuier ascuțit,
Lacu[l] apa-și încrețește
Murmurînd necontenit.

Uneori soarele-apare
Printre nourii subțiri,
Luminînd fără putere
Locuri triste la priviri.

Ah! mai ieri, codrul acesta
Era încă înverzit
Și sub umbra lui adesea
Eu cu ea m-am întîlnit.

Dar acum pustiu ca dînsul
Este inima-mi în piept,
Căci primblîndu-mă pe aice
În zadar o mai aștept.

Botez:

Brava ție, Holbanachi, cum ieși din capul tău
Așa măiestrite versuri? (Către Eminescu)
Are-ntr-însa ceva rău?

Eminescu:

Asta-i bună! N-am ce zice, cel puțin așa se pare
Vre un cusur cu de-amăruntul să îl cauți tot nu are.
(Burcă vorbește încet cu Eminescu)

Trandafir:

(Adresîndu-se lui Holban)
De-ar fi spus că nu e bună, auleu, Holban al meu,
Rău te-aș fi pitit cu-o pernă, vai atunci de capul tău!

Marcian :

Observat-ați voi ceva? Trajan tace ca un mut !

Trandafir :

E amorezat băetul !

Trajan :

Ba, mă rog, eu tac și-ascult.

Ionescu :

Nu-l mai iubește Eliza...

Botez :

Ce Eliză?

Ionescu :

A lui Năstasă !

Trajan :

(Înroșindu-se)
Hei tăceți, și nu mă faceți să mă duc acuși acasă !

Negrea :

Ba, nu, zău, ia, drept ne spune, de ce ești cam supărat?

Trajan :

Nu-s dispus !

Botez :

N-are parale !

Holban :

E bun dar de spînzurat ! (Către Trajan)
Ia mai spune, ne vorbește, de pățaniile tale,
Vre-o-ntîmplare știi, de cele...

Botez :

Ce-l iei, bre, așa la vale !

(va urma)

AL. PHILIPPIDE - FIȘĂ BIOBIBLIOGRAFICĂ

DINU PILLAT

Fiu, dintr-o a doua căsătorie a profesorului universitar Alexandru Philippide, eminentul filolog și lingvist, cu Maria Nemțeanu, fiică a intendentului ospiciului de nebuni din Tîrgu-Neamț și ucenică în frageda tinerețe la mănăstirea Agapia, pe lîngă sora ei, călugăriță acolo, Alexandru Al. Philippide se naște în Iași, la 2 aprilie 1900. De timpuriu, capătă gustul lecturii, într-o casă cu o bibliotecă pe cît de vastă pe atît de variată, în care tatăl se întîmpla să aibă alături de o serie de opere aparținînd clasicismului antic, ca acelea ale lui Homer, Sofocle, Vergiliu sau Plaut, de la sine înțeles pe placul unui elenist și latinist ca el, și o serie de altele, ca bunăoară acelea ale lui Shakespeare, în traducerea lui Schlegel și Tieck, sau chiar ca acelea ale unor autori mult mai moderni, de la Balzac, Flaubert și Zola pînă la Edgar Poe, tradus de Baudelaire. Copilul, care este captivat la opt ani de *Robinson Crusoe*, simte deopotrivă chemarea naturii, complăcîndu-se în lungi hoinăreli prin podgoriile și pădurile din preajma orașului, de primăvara pînă toamna tîrziu. După absolvirea claselor primare, îl găsim între 1910 și 1918 elev la „Liceul internat" din Iași, unde Ionel Teodoreanu, coleg cu trei ani mai în vîrstă decît el, îl poreclește „Grecul". Pe la treisprezece ani, visează să scrie romane și piese de teatru. În 1914, în urma unei călătorii făcute în vacanța de vară, împreună cu părinții, în Germania și Austria, își descoperă pe neașteptate vocația poetică. La șaisprezece ani, abordarea pasionată a diverși mari poeți străini, care nu figurau printre autorii studiați în manualele de literatură din liceu, îl stimulează la încercarea unor traduceri. Astfel, ajunge să transpună în limba română cîteva din *Bucolicele* lui Vergiliu și totodată o poezie din *Les fleurs du mal* a lui Baudelaire, *Moesta et errabunda*. În ultimele clase de liceu, citește aproape în întregime pe Balzac, despre care mărturisește mai tîrziu că l-a „ajutat să intre în viață". Deși se înscrie ca student la facultatea de drept, înțelege să urmeze paralel și unele cursuri la facultatea de litere și filozofie. Debutul publicistic, facilitat de prietenul Demostene Botez, are loc în 1918, în revista „Însemnări literare", cu poezia *Cîntecul cîtorva*. Al. Philippide se numără printre colaboratorii mai tineri ai „Vieții românești", de cînd aceasta reapare din 1920 încolo. Ca poet, nu își simte însă afinități cu grupul literar al revistei lui G. Ibrăileanu, de care are să rămînă legat numai în virtutea unor relații de prietenie și a unei solidarități de intelectual ieșean. După luarea licenței în drept în 1921, se duce la Timișoara, pentru a presta acolo serviciul militar. Înainte de a părăsi țara pe un răstimp mai lung, în vederea

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 237–239, București, 1975.

lărgirii orizontului său cultural, își publică primul volum de versuri, *Aur sterp* (1922). În Germania, unde începe să ducă o existență de boem, stă la Berlin un an și jumătate, audiind cu acest prilej cursuri universitare de filozofie și economie politică, de-a lungul a două semestre. Pentru el, este acum și epoca luării de contact cu poezia și dramaturgia expresionistă, pe atunci la ordinea zilei în literatura germană. Găsește totodată prilejul să reia pe romanticii germani, bine cunoscuți încă de-acasă. („Am păstrat o dragoste statornică lui Novalis iar romantismul german e pentru mine o grădină interioară, a cărei cheie întotdeauna mă voi feri s-o pierd"). După plecarea din Germania în 1924, se stabilește la Paris, unde rămîne patru ani, făcînd în amator studii de economie politică, litere și filozofie. Caută să cunoască toate aspectele de viață ale marelui oraș și este impresionat mai ales de acel de „uriașă uzină de energie". Aici, se întîmplă să asiste la manifestările de afirmare ale suprarealismului, față de care trebuie spus că are reacția unei înțelegeri critice. La Paris, îl întîlnește pe B. Fundoianu, fost coleg de clasă cu el la „Liceul internat" din Iași, pe cale să își creeze un destin de scriitor francez, sub pseudonimul Benjamin Fondane. Întors în țară, Al. Philippide se mută de la Iași la București, unde lucrează ca funcționar între 1929 și 1947, mai întîi la direcția presei din ministerul de externe iar mai apoi la ministerul propagandei. Din 1928, se afirmă ca publicist, începînd o colaborare mai susținută la „Adevărul literar și artistic", cu note de lectură și articole pe cele mai variate probleme de literatură. Pînă la intrarea noastră în al doilea război mondial, îi mai apar două volume de poezii, *Stînci fulgerate* (1930) și *Visuri în vuietul vremii* (1939), precum și două de traduceri, *Charles Baudelaire, Flori alese din „Les fleurs du mal"* (1934) și *Poeme de Hölderlin, Novalis, Mörike și Rilke* (1940). În timpul războiului, pe lîngă articolele de considerații eseistice, pe care le publică în săptămînalul „Vremea", cu o frecvență amintind de aceea din epoca sa de colaborator la „Adevărul literar și artistic", scoate un volum de proză senzațională, cuprinzînd două nuvele, *Floarea din prăpastie* și *Îmbrățișarea mortului* (1942), și altul cu traduceri de *Povestiri fantastice* de E.T.A. Hoffmann (1943). În 1942, se căsătorește cu Paraschiva Nikiliș, originară dintr-un sat de lîngă Alba-Iulia. Din 1947 pînă în 1965, se consacră aproape în exclusivitate unei munci de traducător, care înglobează numeroase opere din patrimoniul literar universal : *Un erou al timpului nostru* de Lermontov (1949), *Povestiri* de Voltaire (1949), *Egmont* de Goethe (1949), *Poezii* de Lermontov (1951), *Muzicantul orb* de Korolenko (1953), *Poezii* de Pușkin (1953), *Don Carlos* de Schiller (1955), *Mario și vrăjitorul* de Thomas Mann (1955), *Jacques Vingtras* de Jules Vallès (1956), *Povestiri* de Andersen (1958), *Istoria lui Gil Blas* de Lesage (1960), *Lotte la Weimar* de Thomas Mann (1964), *Scrieri alese* de Georges Courteline (1965), *Moartea la Veneția* de Thomas Mann (1965), *Legăturile primejdioase* de Choderlos de Laclos (1966) și altele. În 1963, ajunge membru titular al Academiei române, după ce secția de artă și literatură a acesteia îl cooptase din 1955 printre membrii corespondenți. Cu discreție, Al.Philippide își face simțită prezența în viața noastră literară din ultimele două decenii și prin diverse prefețe, articole, studii sau conferințe, pe care le găsim republicate, laolaltă cu o serie de eseuri dinaintea și din timpul războiului, în volumele *Studii și portrete literare* (1963), *Studii de literatură universală*

(1966), *Scriitorul și arta lui* (1968) și *Considerații confortabile I* și *II* (1970—1972). Ultimul volum de poezii, *Monolog în Babilon* (1967), precede o ediție completă, în două volume, a operei beletristice a autorului, în colecția de mare tiraj a „Bibliotecii pentru toți" (1969). Sub titlul *Flori de poezie străină răsădite în românește* (1973), apar reeditate laolaltă mai vechile traduceri din Baudelaire, Hölderlin, Novalis, Mörike și Rilke și sînt totodată editate, pentru prima oară, cîteva traduceri de dată mai recentă din Poe și Mallarmé. Al. Philippide duce acum o existență tot mai retrasă, consacrîndu-și cea mai mare parte din timp lecturii sau revizuirii unor manuscrise. Interiorul modestului său apartament din București, din strada Ilarie Chendi, nr. 9, nu mai este părăsit de el decît pentru cîte o scurtă ședere la casa de odihnă a Academiei de la Căciulați. (Surse de consultat : A.Z., *De vorbă cu Alexandru Philippide*, în „Adevărul literar și artistic", 2 iunie 1929 ; Al. Philippide, *Vocația mea poetică s-a ivit la 14 ani....*, în „Manuscriptum", nr. 1,1970 ; Al. Philippide, *Cîteva amintiri fără urmare*, în *Considerații confortabile*, II, București, 1972).

SIMBOLUL CĂLĂTORIEI ÎN LIRICA DE CUNOAȘTERE A LUI AL. PHILIPPIDE

ADRIANA MITESCU

Cu poezia postsimbolistă și astrală a lui Al. Philippide intrăm definitiv sub zodia aventurii de cunoaștere a poeziei moderne. Asumarea lucidă a destinului de ambivalență spirituală a poeziei, care se adîncește într-o neistovită căutare a esenței pure a adevărului liric și, mai presus de orice, experiența creației ca luptă tragică formează semnele sigure ale noii estetici poetice. Poezia de cunoaștere a cărei deplină expresie i-o dăruiește la noi Al. Philippide se transformă în adevăr liric numai dacă experiența spirituală a poetului are o profunzime autentică și dacă imaginația sa lirică atinge acea intensitate a contemplației elevate capabile să convertească intelectualitatea retorică în fluiditatea onirică a stării poetice. Simbioza adîncă a dimensiunii clasice și romantice, a respectului pentru adevăr și a setei pentru vis este la Philippide opțiunea temperamentală dar și rațională a unei convenții estetice favorabilă convertirii în poezie a realității. Iată, am putea citi prin filtrul particular sensibilității poetului această definiție a obiectului poeziei care aparține lui E.A. Poe : „Trebuie să fim simpli, preciși, limpezi. Trebuie să fim reci, liniștiți, fără pasiune. Pe scurt, trebuie să fim în acea stare de suflet care este exact la antipodul stării de suflet poetice"[1]. Fără îndoială însă că idolii săi literari — Eminescu, Novalis, Gerard de Nerval, E.A. Poe, Baudelaire, Bacovia, Mallarmé etc., îi alimentează setea cunoașterii magice, îndestulînd neliniștea lăuntrică prin viziunea lor de echilibru asupra cosmosului și mai ales mîngîierea consolatoare pe care o dă certitudinea și încrederea romantică în puterea imaginației. Modernitatea acută a poeziei philippidiene se străvede în experiența de ruptură dintre eul liric și lume, de unde invazia obsedantă a vidului, a pustiului și urîtului care accentuează tragedia spiritului modern în tentativa de cunoaștere intuitivă. În vecinătatea cultului romantic al poeziei imaginative la Al. Philippide condiția poetului și a poeziei moderne ia înfățișări acut dramatice, în primul rînd prin sfîșierea pe care o provoacă participarea la evenimentele teribile ale istoriei, moartea dobîndind o semnificație imediată, catastrofală și apocaliptică. Această familiaritate foarte puțin, sau deloc, speculativă cu moartea imprimă viziunii philippidiene acea cruzime a naufragiului ce-i bîntuie viața con-

[1] E. A. Poe, *Principiul poetic*, Ed. Univers.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 241–247, București, 1975.

templată adesea cu ochi rece, dezumanizat, ce pustiește totul cu lumina văzului său suveran :

> Dacă privești în suflet mult, ți-e frig.
> . . . . . E destul ca să privești
> În suflet, unde sînt urme de ciini,
> Cărări pustii, morminte vechi și spini.
> Vrei să vorbești, dar vorbele-s pustii
> Ai vrea să plîngi, dar nu-i nevoie, știi.
>
> (*Țintirim*)

Sub acest cer blestemat al pustiului lăuntric va înălța poetul majestoasele imnuri ale visului, încercînd să smulgă realității adevărul esențial și să redea omului libertatea reînnoită a cugetului : „ Să-mi lunec gîndurile, mreje clare / În apa omenirii milenare" *(Rugăciune de dimineață)*. Dar această eliberare, ca și senzualitatea fraternității cu natura, expusă programatic : „Vreau să m-amestec pe deplin / Cu plasma din adînc a vieții" *(Dintr-o călătorie)*, rămîn nostalgii irealizabile, fiind doar invocații magice pentru a exorciza acest tărîm al sufletului purtat ca o osîndă, ca o vină. Lipsit de investitură divină : „De nici un fulger fruntea mea nu-i arsă", poetul evoluează sub stigmatul unui minus-senzorial, nu în sensul epuizării tonusului fizic și nervos, ca la Bacovia, ci sub forma unei sublimări a simțirii, sau sub forma unei voite inaderențe, ca un dat al eului față de materie, realitate umană, căldură biologică. Fenomenul sensibilității philippidiene e unic în poezia română prin această malformație a „sterilității", sufletul fiindu-i un ținut al înghețului, al unei osteneli fatidice, un meleag calcinat de memoria ce străbate un labirint al spaimei și treptele de vîrstă ale culturii umanității, săvîrșind mereu și niciodată definitiv un drum circular al duratei și al cunoașterii : „Mă simt în centrul cît și-mprejurul meu / Asemeni unei largi circumferințe" *(Adîncire)*. Pentru că această convenție lirică a călătoriei dezvăluie, uneori crud, alteori cu indecisă speranță, uneori cu sarcasm demonic, alteori la limita unei destrămări letargice aceeași condiție lirică de „pustnic obosit" refuzat de seve și naivitate adamică, viscolit de cenușa propriilor „vise moarte". Coerența de cristal a universului poetic al lui Al. Philippide e evidentă de la un poem la altul, măsura unității interioare verificîndu-se după procedeul lui Dante „dal centro al cerchio e si dal cerchio al centro". Și aceasta, pentru că disponibilitatea sensibilității poetului, și anume acea absență hiperboreană a biologicului substituit de solaritatea de ghiață a rațiunii se armonizează, se regăsește și se adîncește în contact cu idealul estetic al poeziei moderne. Aceasta întretăiată de inovațiile de sensibilitate ale imaginismului și expresionismului și de inovațiile de tehnică ale avangardei își autodefinește domeniul autonom al poeticului. De unde obsesia constantă a drumului spre „înăuntru", a restaurării adîncului sensibil, a redescoperirii straturilor succesive ale sensibilității umane trasă în străfunduri sub puterea magnetică, de matcă primordială, a structurilor culturale. Prin acest gest al fraternizării temporare „în popas", cu formule poetice „venite peste prăpăstii de milenii" (Ausonius, luntrașul de pe Rin), prin acest sentiment al ubicuității temporale *(Pe un papirus)* Al. Philippide, ca și în alte ipostaze, exprimă o atitudine eliberatoare de sub apăsarea obsesivă

pe care o resimt modernii în fața acumulării tezaurului de cultură umană. Iată cum definește Ungaretti condiția creatoare a poeților de la romantism pînă azi : „... ils ont senti le vieillissement de la langue à laquelle ils appartiennent : le poids des milliers d'années qu'ils portent dans leur sang ; ils ont rendu à la mémoire sa mesure d'angoisse, et en même temps par des efforts cruels et obstinés ils ont acquis le pouvoir de lui donner la liberté de se dégager d'elle même pour autant qu'elle s'affirme. La poésie est ce simple métier perdu que chaque génération doit réapprendre, et que nous réapprenons si tragiquement"[2].

O asemenea dramatică aventură de recuperare a cohortelor semantice păstrate în palimpsestul memoriei culturale a lumii definește deplin natura contemplației livrești a poetului, hrănită de chietudinea meditației în bibliotecă și sfîșiată de conflictul dintre vocația reînnoită a eternității și îmbătrînirea modelelor culturale. Poetul năzuiește prin cărți spre cuvîntul nou, pe măsura trăirii : „dar nu ne vom pricepe / Decît în viitoare lumi și vieți // Spălați de zgura vorbelor, amară, / Cînd vom ajunge, plutind în nesfîrșit, / Să stăm în fața vremurilor iară / Cu suflet fără margini, limpezit / Ca după ploaie în văzduh de vară?" *(Seară cu fulgere)*.

Tocmai această subordonare totală a sufletului contemplativ la idealul estetic și intelectual al lirismului abstract ne oferă argumentul interpretării poeziei philippidiene ca o operă „preexistentă", în sensul pe care Proust îl folosea, și anume opera care „devoră", fiind „necesară", și în același timp „latentă". Astfel, numai în timp ce opera este creată, executată, „făcută", deci numai în procesul de producere a formei artistice poetul însuși revelă deplin ideea obscură, viziunea preexistentă. Există deci o simultaneitate între intuiție și execuție, opera ca formă preexistentă avînd funcție operativă de impulsionare a creației, iar opera încheiată, desăvîrșită, cînd nimic nu i se mai poate adăuga sau elimina, verifică punct cu punct identitatea cu presentimentele poetului.

Dacă ne oprim la primele poezii din *Aur sterp*, cuprinse sub titlul *Din toamna primăverilor de ieri*, această dialectică a operei ca *forma formans* și *forma formata*[3], rezumată mai sus, e evidentă prin inventarul miturilor și simbolurilor lirice fundamentale creației lui Al. Philippide și anume : demonia visului rău *(Crinul)*, blestemul spaimei și al pustiului *(Berceuse*, cu semnificativa dedicație *Mie*), ascetismul cunoașterii *(Drum în amurg)*, melancolia grea a reîntrupărilor în ideea de creație și poezie *(Romanță)*, sobrietatea rece a contemplării intemporalului, eternului, de fapt a netimpului, a cărui maree îi alimentează intensitatea vizionară *(Astralis)*. Structurată pe contraste, subiectivitatea nu și-a descoperit însă propria măsură revelată în *Stînci fulgerate* și *Visuri în vuietul vremii*, cînd se va construi pe sine într-o revoltă anarhică față de toți și de toate, într-o lume fără zei și mituri. Excesul de reflexie de mai tîrziu, care aduce sugestia unui tărîm geros al cerebralității, are ca motivație acea experiență a izolării, a rupturii de lume, atît a spiritului cît și a sensibilității. Devenind matur, eul liric, așa cum îl consemnează volumul de debut, se

---

[2] Ungaretti, *Le mystère existe* (trad. aut.), în antologia *L'art poétique*, Ed. Seghers, 1956.

[3] Luigi Pareyson, *La contemplazione della forma*, în *Conversazioni di estetica*, Mursia, Milano, 1966.

îndepărtează nu de idealitatea unei fericiri paradisiace, ci de o anume modalitate de a trăi o stare ambiguă, pe de o parte descoperirea ingenuă a obiectelor, fără reflecție, ca un joc de vrajă, iar pe de altă parte revelarea unui auz intern, ca un plîns fără grai, prevestitor al viitoarei sale experiențe, sugerată ca o poveste parabolică. Tranziția dintre beatitudinea toropită și grațioasă a eului, ocrotit de prietenia cu obiectele și elementele naturii ce alcătuiesc o feerie din „Țara minunilor" și gîndirea adultă traumatizată de viziuni infernale *(La marginea de noapte a vieții, Balada vechii spelunci, Cîntec din anii blestemați)* determină o altă formă de sensibilitate ca un transport fluid spre iminenta fatalitate. Dealtfel nimic nu ne împiedică să vedem în această poezie simbolistă a interiorului *(Muzică, Seninătate, Decor, Fereastra, Melodie)* un ciclu primar al experienței eului aproape absent și revelat sieși din tăcerea somnoroasă de viața nouă a obiectelor și naturii. De fapt, acestea sînt elementele care dau măsura camerei ca univers diafan, misterios, de vaporoasă armonie cosmică. Este un prim cerc al experienței care cunoaște ținutul visului bun : „Și iată, visul vine pe furiș, / Și intră în odaia mea, tiptil, / Ca un copil". Frontiera infantilă a visului alb e cert depășită odată cu prima rugă de exorcizare a inevitabilei treceri în cercul matur al visului pustiu : „Alb menestrel al lunei, sprinten Crin, / Îndeamnă gîndul meu spre visuri bune, / De visul rău mă vindecă deplin, / În suflet dezmierdări de ghiață-mi pune // Din furca ta să torc un alb fuior / De noi miresme-n albă despletire, / Să simt în mine ca o fulguire / Cum se destramă albul tău fuior // Înspre apus fereastra s-a deschis. / Covorul, molcom lac de lînă moale, / Răsfrînge-amurgu-n cutele-i domoale. / Din furca ta torc alb fuior de vis". Reeditarea stării de grație magică e iluzorie căci repetarea invocației infiltrează angoasa visului malefic al gîndului matur — „În suflet dezmierdări de ghiață-mi pune / De visul rău mă vindecă deplin, / Îndeamnă gîndul meu spre visuri bune, / Alb menestrel al lunei, sprinten Crin". Ca și la Ion Barbu în *După melci*, la Philippide descîntecul, incantația de implorare prin cuvînt a vrăjii de naivă, de inconștientă întrepătrundere a sufletului cu realitatea exterioară crează un dezechilibru în ordinea cosmică. Dacă la Ion Barbu copilul dezlănțuie inconștient forțele sălbatice ale naturii ce aduc pieirea melcului, materie serenă în sine, inconștientă prin excelență, la Al. Philippide catastrofa visului rău va devasta eul liric, experiențele acestuia simbolizînd destinul modern al spiritului absolut. Etapele succesive ale volumelor publicate alcătuiesc cercuri închise ale experienței de cunoaștere a poetului, prins în conflictul inevitabil dintre vis și rațiune. Experiența rezervată călătorului philippidian înseamnă dezvăluirea personalității prin integrarea acesteia într-un sistem de relații și convenții colective, pe fundalul cărora se distinge traiectoria noului destin. Și experiența de tinerețe a lui Werther, experiența venețiană a lui *Andreas (oder die Vereinigten)* de H. von Hofmannsthal, călătoria simbolică a băiatului din *Das Märchen der 672)* de același autor, ca și mitul călătorului în poezia lui Al. Philippide sugerează o experiență de cunoaștere labirintică, direcția, ca și semantica voiajului, fiind o situație parabolică, prin care personalitatea individuală își asumă destinul unei umanități superioare. De unde acea convingere suverană a unicității, acea certitudine augurală dar și damnată că e un exemplar ales, rod al metem-

psihozei, pentru a reface prin colindarea avatarurilor sufletului său treptele evoluției umane. Eul philippidian devine centrul spiralei temporale : „.. eu însumi vreme mă fac, magie rară !" *(Miraj)*, după cum la Eminescu Tlà întruchipa însăși eternitatea : „În mine, în pieire și renaștere *este* eternitatea"[4]. Călătoria revelată spre adîncul anterior al sufletului, ecou imaginativ al altor vîrste și adevăruri umane care se cer reînchegate — iată ipostaza lirică fundamentală a poetului — pelerin spre centrul necunoscut al labirintului.

Dar nici tentativa călătoriei de autocunoaștere și revelare a adevărului esențial al lumii nu apără eul de osînda pustiei. Să observăm că în traducerea poeziei lui Baudelaire *La Vie antérieure*, piesă specifică universului baudelairean legănat, fluid, impregnat de parfumuri și voluptăți domoale, Philippide aduce suflarea sa rece de exilat, apelînd pentru descrierea templului din altă viață la termenul „pustiu", inexistent în original. („Et que leurs grands piliers, droits et majesteux" — „Și-ai cărui drepți pilaștri și-nalte bolți pustii"). Și în versul final al poeziei, ceea ce la Baudelaire este mister languros, oboseală înmiresmată și toropeală enigmatică, oscilînd între extazul multicolor, dorință și tristețe exotică, la Philippide devine „durere adîncă", în acord cu ritmurile unei „muzici grave" (la Baudelaire — „riche musique") și a unui crepuscul întîrziat. Ce dovedesc aceste amănunte altceva decît că în experiența modernă a metempsihozei lirice Al. Philippide aduce o cerebralitate devastatoare care caută, delimitează și separă, asemănător spiritului științific al veacului său, fragmentele adevărurilor anterioare, negăsind nici o consolare în sentimentul de unitate cosmică, sau în aceea a analogiei universale trăită de Novalis, Baudelaire, Eminescu. Universul restaurat de Philippide este fragmentar, înstrăinat și sterp. Pădurile de simboluri ocrotitoare, lăsînd omul să le pătrundă și cercetîndu-l la rîndul lor „avec des regards familiers" alcătuia poate ultima insulă iluzorie a profundei unități cosmice expansive și fraterne. Căci în locul pădurilor baudelairiene Philippide e prada unui labirint viclean și agresiv, expus „munților de întunecime" : „Sînt osîndit să sap necontenit : / Ce voi găsi în adîncime, / Comoara unui gînd nemărginit / Sau vechea stearpă-ntunecime ?// Dar dacă noaptea mă va birui / Și negre avalanșe grele / Din muntele cel mare se vor rostogoli / Și mă vor nărui cu ele ?" *(Sîntem făcuți mai mult din noapte)*. Experimentînd această convenție estetică a călătoriei Philippide transcrie prin fiecare gest, tragic contorsionat în menirea lui de recreere a unității originale, condiția secolului său, acest „siècle décharné" de care vorbea Camus.

Într-o epocă postsimbolistă, după ce-și apropiase moștenirea culturii antice și literatura îmbelșugată de vis a romanticilor, trăind totodată descoperirea psihologiei în roman, odată cu Proust, Kafka, Musil, lirismul philippidian exprimă voința căutării unei noi structuri poetice dincolo de dilema modernă — poezie sau limbaj — care-l dusese pe Mallarmé în pragul impasului. Prin acest *märchen* : „izgonirea lui Prometeu", „o întîlnire ciudată", Astralis din *Visuri în vuetul vremii*, *Mocirla*, *Căutătorul*, *Scamatorul de pe munte* etc., poetul își compune o modalitate lirică de a

[4] M. Eminescu, *Avatarii faraonului Tlà*, în *Proză literară*, EPL, București, 1964.

vorbi despre veacul său. „Le conte symbolique est en quelque sorte le canon de la poésie. Tous se qui est poétique doit être légendaire et symbolique" (märchenschaft), spusese Hugo von Hofmannsthal. Experienţa poetului aparţine unui iniţiat, petrecînd ani îndelungaţi în reflecţie şi muncă ascunsă, ducînd o viaţă obscură şi tăcută de pregătire spirituală. Dar după această îndelungată şi ascetică iniţiere livrescă nu urmează revelaţia adevărului, cum Zarathustra cunoaşte după anii de retragere mută şi meditativă. Miracolul convertirii în cuvînt a visului lăuntric nu se mai produce : „O, cîntecul acesta fără nume / Am să-l aud şi-n pragul morţii oare ? / Voi izbuti în clipa mea din urmă / Să pot cunoaşte fără dor şi spaimă / Pe cîntăreţul cel ascuns în mine ?" *(În marile singurătăţi)*. Pe cît Blaga îşi revela misterul, pe atît şi-l maschează Philippide, a cărui luciditate duce în ruină visul miracolului unităţii cosmice neconvertită niciodată perceperii sensibile sau cuvîntului. Călătoria eului se desfăşoară într-un labirint ale cărui oglinzi trădează „zădărnicia" aflării adevărului. Fatalitatea destinului nu descurajează „strania credinţă" a călătorului căruia i se refuză cuvîntul, căci „visul fără chip al învierii" căutat pe spirala timpului e substituit de cercul aceleiaşi experienţe iniţiale a unicatului : „ Amăgitoarea nălucire / A unui dor amar de nemurire / Ademeneşte biata omenire. // Dorinţa noastră de reîntrupare / Ne chinuieşte în zadar. Să ne mîndrim că fiecare / Din noi e-un unic exemplar, / Fără putinţă de reeditare". Iată demonul orgolios al secolului individualităţii, despuierea eului prin identificare cu avatarurile fiind o experienţă lucidă, voluntară, pentru a-şi satisface foamea monstruoasă a cunoaşterii, a răspîndirii în natură, a prelungirii în timp. Experienţa anonimatului e doar un canon de a dobîndi sentimentul interzis al unităţii esenţiale a lumii — „Lumea începe şi sfîrşeşte în mine" *(Schiţă pentru un autoportret)*. A devenit focarul lumii prin zidirea în cercul singurătăţii perpetue a eului aminteşte de gesturi similare ale lui T.S. Eliot. Şi la acesta găsim asceza cunoaşterii prin „uscarea lumii simţurilor", prin încercarea de abstragere din mişcarea şi scurgerea timpului (v. *Four Quartets)*, prin refugiul în simbolul stîncii care sugerează, ca şi la Philippide *(Pietrele, Nişte stînci)*, Veghea, sau Străinul martor. Înrudirea stăruie în viziunea pustietăţii, a înstrăinării, în imaginarea unui tărîm ghimpos şi arid, pietros şi agonic, ca în *The Waste Land* sau ca în *The Hollow Men* : „ This is the dead land / This is cactus land / Here the stone images / Are raised, here they receive / The supplication of a dead men's hand, / Under the twinckle of a fanding star". Alături de El Desdichado al lui Nerval, alături de T.S. Eliot, Saint John-Perse, Ungaretti, Eugenio Montale, eul philippidian încarnează această ambivalenţă a structurii intelectuale moderne — dorul neistovit al cunoaşterii lumii din care ar vrea să evadeze, sub damnarea înstrăinării, a tragicei pustietăţi a sufletului, între acesta şi istorie căzînd umbra, ca la Eliot : „Between the Conception / And the creation / Between the emotion / And the response / Falls the Shadow". Explorarea traumatismelor istoriei prin explorarea continentului scufundat al sufletului, prin călăto-

ria spre centrul acestei mări lăuntrice — iată situarea liricii de cunoaştere a eului philippidian.

Orice mare poet este un poet al duratei — spunea Al. Philippide, vorbind despre Eminescu. Intuiţia lirică a duratei se confundă chiar cu natura specifică a poeziei. Meditînd obsesiv asupra poemului *Memento mori*, Philippide şi-a intonat monologul grav, astral, grotesc şi tragic al propriei intuiţii asupra duratei într-un timp cînd sufletul inocent al poetului nu se mai poate contopi cu istoria, într-o efuziune a dăruirii. Secolul dur, otrăvit de dedublarea spectaculară (v. *Scamatorul de pe munte* şi tactica actoricească a lui Alexandru Macedon în faţa mulţimii) obligă sufletul să poarte mască. Aceasta se substituie propriului chip tremurător al făpturii lăuntrice sibiline şi inefabile. O taină imnică pecetluieşte adîncul incomunicabil deplin al poeziei lui Al. Philippide[5].

[5] Mărturie stă şi ultima exegeză semnată de criticul Nicolae Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974, care ne dă efigia de poet, prozator şi eseist a lui Al. Philippide, aruncînd multiple punţi de fertile asociaţii ideatice.

BYRON IN ROMANIAN CRITICISM

ILEANA VERZEA

"Is a centenary anything but a pretext to revive the critical consciousness, to make the credit already acquired face the argument of the age? For the critical consciousness of the present time *Byron is a problem, he is the very problem of literature* — in so far as that word moves us — and, as such, may occasion the most exquisite discussion and the most decisive confrontation"[1].

A disconcerting artist by the contradictions he speculates in the simultaneous hypostasis of a victim and a tyrant, of a melancholy and damned subject subsequently counterbalanced by ironic distance, Byron can be approached from various viewpoints : worshipped, rejected or wisely reconsidered, he may be subject to most paradoxical interpretations. He can be regarded as a romantic symbol and a myth, a gnostic rebel politically committed, an extension of the Augustan satire, a retarded libertine, a poet of the ironic discord, a precursor of modern dissimulation. The defining attribute is hard to choose because Byron as a great creator eludes the school or the trend by Protean baffling turns. It is quality that certifies his historico-literary belonging : in the course of time reading and criticism confirmed by today's standards of taste, have selected from his work not so much the Byronic, romantic Conrad-like component, as the realistic satirical poems of the Don Juan type.

Artists whose destinies are so extraordinary that they verge on the fictional (from scandal to the heroic act) suffer from the effect of biography raised to the rank of literature, and this inevitably blurs intrinsic literary qualities. Byron is a dandy, a mountebank, a hero, a legend; for most people his personality has annulled his very work, a confusion maintained for the sake of the fabulously picturesque. It was an imperative task to reestablish the balance between life and work so as to explain the interrelationship of these two aspects in the case of Byron. This has now been accomplished by the European and American exegesis.

For the Romanian reader, as well as for the Romanian literary historian, Byron is one of the great names integrated into a referential area, yet too little or partially known.

Byron entered the cultural life of the Romanian Principalities first as a character of his own biography (see the letters of the French consul Hugot addressed to Chateubriand, in which he mentions Byron's death).

---

[1] D. Protopopescu, *Byron*, in "Ideea europeană", 1924, no. 145, p. 1—3.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 249–254, Bucureşti. 1975.

The translations appeared under a twofold motivation : the fascination for the myth of the poet-fighter and the spiritual coincidences rendered obvious by political and national similarities. Byron's reception was made, as was but natural, in keeping with the European vogue of Byronism in an epoch which had rather "three hours of glory for *Childe Harold* than immortality for *Don Juan*".

Like all foreign writers — purveyors of influence — Byron is mentioned in Romanian literary history and criticism less as a special subject of study (articles, insets) than as a term of comparison and reference in surveys of Romanian, world and comparative literature. His name can also be found incidentally in reading notes or in correspondence.

Most of the special studies are micromonographic presentations, more often than not circumstantial and limited to generalities. The first Romanian judges of Byron's work were of course the translators, poets themselves. It is thus not surprising that Grigore Grandea, after the scandal caused by the "giddy American" Harriet Beecher-Stowe, firmly and apologetically rises in the "Monitorul Oficial" (no. 208, 21 Sept/3 Oct 1861 and no. 238, 28 Oct./9 Nov. 1861) and in the "Albina Pindului" (III, 1871, p. 28—32) writing what was to become (although a cause of hilarity for the contemporaries who caustically named him "the coachman poet of Byron's breeding) the first Romanian study devoted to "Georgiu Noe / sic / Gordon Byron". Compiled after the biographies of the epoch, the study retells the poet's life, serenely fabricating the Voscopolean sweetheart, Grandea's so-called grandmother, and limiting himself to trivial remarks about the poet's temper.

Byron's "martyrdom" also impressed Macedonski who considered him among the spirits akin to his own, going into romantic raptures when reading his lines, dedicating stanzas to Byron, speculating all coincidences, mimicking him and rejoicing when named "le Byron roumain" (by Louis de Chardonne in the novel *Mitsa)*. Macedonski's attraction for the English poet goes beyond the simple stage of emotion in the biography ; he discovered Byron, who inspired the series of the "Immortals" in the newspaper „Lumina" (I. 1894, no. 1, p. 1) first in the work which he saw in the dichotomy of "irony and lyricism". Though not distinguishing the ephemeral poetry from the lasting, Macedonski grasped the causes of the contagious quality of Byronism : „His poetry, a mixture of irony and lyricism, is the most adequate image of the epoch in which he lived. His contemporaries could recognize in this apparently so personal a work their doubts, worries and passions ; therefore Byron had a lot of admirers".

A period fruitful in articles on Byron was the 1924 centenary. Festive anniversaries are occasions of desultory memories of partially known values, judged severely or piously with the present taste. These articles were, generally speaking, eulogistic appreciations perpetuating preconceived ideas which narrowed Byron down to Byronism. Of the titles appearing in 1924 (in „Viața Românească", „Adevărul literar și artistic", „ Ideea Europeană", „Cultura" etc.) the only commentary avoiding a trite celebration is that of D. Protopopescu, who left one of the most beautiful Romanian pieces of criticism on Byron. „Beautiful" obviously means here fair and accurate criticism, based on information and on direct contact with the original. With a propensity for the stylistic flourish

and for the lyrical comment, D. Protopopescu makes a distinction — which is significant — between pose and poetry, between fashion and value, i.e. between Byronism and Byron : „The genuine vibration in him was as a matter of fact a classical note : the satire. The rhetoric of this classical writer endowed with imagination when he did not indulge in images of desolation was his real nature sharpened with cynical and devastating irony... *English Bards and Scotch Reviewers*, *Don Juan* and particularly *The Vision of Judgment* contain some of the most lasting things ever written by that Histrion of Genius of Complete Romanticism". (D. Protopopescu, *op. cit.*).

The commentary of specialists was resumed after 1944 in the prefaces to the translations, in books and studies by Mihnea Gheorghiu, Vera Călin, Dan Grigorescu, Mihail Bogdan and in articles written on the occasion of the 1974 celebration.

Holding a place apart in the works dealing with Byron in reference with Romanian literature, the synthetical studies of reception inaugurated by Petre Grimm („Dacoromania", III (1923), p. 284—378) are pertinent and functional in investigating the originality of our culture. As a pioneer in this field, Grimm did not go beyond the bibliographic recording. The attempt to point out landmarks in Romanian Byronism was limited to enunciations. The processing of data was done with additional information by Adrian Marino ("Kalende", 1943) and Emil Turdeanu („Studii literare" 1944 and "Revue des Etudes Roumaines", 1955), who extended the plane of investigation not only to translations but also to the analysis of the socio-psychological premises which made Byron, after Lamartine, the most appreciated romantic in the Romanian Principalities. The articles analyzed the Romanian variant of Byronism through references to circulation of themes, by differentiating it from other specifically romantic attitudes, yet of a different source. These surveys are so far the most important chapters of the Romanian "Byroniana", scanty but promising, starting from the fundamental comparative tradition for setting off Romanian literature against the background of world literature.

Not of least significance, the commentaries of our literary historians of the XIXth century, from N.I. Apostolescu, C. Dobrogeanu-Gherea, G. Bogdan-Duică and N. Iorga to D. Popovici, G. Călinescu, T. Vianu, P. Cornea record Byron's work through its reflection in Romanian literature. One can find in these works not merely incidental references but sociological and aesthetic analyses of the phenomenon of reception and accurate commentaries on the Romanian Byronists. What is sometimes missing in the studies written at the close of the XIXth century or in the first years of the XXth is the dissociation between Byron and his literary progeny, which should be attributed to an only partial knowledge of the work and to an incongruency of taste. Specialists in Eminescu or exegets of C.A. Rosetti, I. Heliade Rădulescu, Delavrancea, Macedonski etc. also gave Byron due weight among the cultural influences of these writers. The works of D. Popovici, D. Murărașu, G. Călinescu, Zoe Dumitrescu Bușulenga, Al. Duțu, E. Todoran on Eminescu and A. Marino's survey on Macedonski are all examples of references to Byron, from the viewpoint of great Romanian artists in a modern outlook.

Reading-notes make up an important body of critical thoughts, the more interesting as they reflect a state of mind defining the cultural and psychological coordinates, of the mental structures of the epoch. In the second half of the last century Byron still held a significant place in the hierarchy of public taste. One of his most faithful and enthusiastic admirers, C.A. Rosetti, relishing the aesthetic effect of a work "not to be understood or believed by the common people", dreamt of translating Byron's complete works directly from the original — which was a notable achievement for a Romanian at the time. Rosetti read his own pains and sorrows into the lines of Byron whom he militantly defended against detractors, and for whose sake he learned English. Byron offered Rosetti the revelation of Great Art : " What is man ? This Bosianu / a fellow student / has a very healthy mind, I admire him for the progress in his studies, yet he gets bored to death when reading *Manfred*, whereas I go crazy at each and every word. Either I am mad, or he has brains and I have feelings", he wrotte in his Journal in 1844. *(Note intime*, Bucureşti, 1902, vol. I, p. 20) Rosetti's "feelings" endured. In 1862 he still considered Byron the prototype of the emotional artist whose voice reverberated throughout the world and whose effects were ensured." "You see a mother sitting by her child's sick-bed : just whisper in her ear *Byron* ; poor woman, she will stand the tyrannic influence for a minute or two and then she will raise her head following Childe Harold's Pilgrimage, sympathizing with Lara's love and who knows ? probably waking up by the side of the fickle Juan". (" Românul", VI, 1862, no. 129, p. 399).

The impassioned admirer, like all the Romanian writers of the age, who were dedicated patriots, cherished the idea of our nation's progress so strongly that he sounded the alarm when the fashion of the romantic mood threatened to sap the people's energy. In 1858 Rosetti wrote in "Românul" (II, 1858, no. 31, p. 123) the following lines proving a remarkable sense of hard reality : "Byronic poetry which can be called the poetry of despair, forgiven to some extent in Byron's case is, in our opinion, even if a masterpiece, a disease for a youngman and a sin for Romanian youth". Ion Heliade Rădulescu, the record-holder of translations from Byron's work, criticized Byronism concurrently with Lamartinism, considering them a mere mimicry and reprimanding them like a genuine national educator : „You have invented a lot of great or small poets with no firmness, no breath, no energy, dead branches of a grand tree ; you have dragged after you, you have inflamed through perfidious advice some vulgar imitators who are, when compared with the poet, like reflections of beams, abandoned locusts which came all of a sudden invading the fields of poetry to prey upon and dry the most beautiful shoots and the most prosperous flowers". *(Curs de poesie generale*, Craiova, 1883, p. 26). That was up to the end of the XIXth century the dominant theme in evaluating the Byronic heritage. It was an aesthetic turning point which marked the stage of exposing a belated Romanian Weltschmerz that continued a dull and false "Eminescianism", blamed by Vlahuţă and Gherea.

The "Literatorul" itself, a literary review whose direction and ruling spirit, Al. Macedonski, was one of the faithful "fans", published

the translations of B. Florescu from F. Malefille, which, from a purely bourgeois standpoint, and in the name of a realism having nothing to do with the norms of aesthetic estimation, charged Byron with untruthfulness : "Instead of perpetrating murder and disaster everywhere, a pirate on sea and a highwayman on land, Lara should have rather stayed quietly at home and lived a decent life, if that was not beyond him. He would have been elected a mayor of his town and everybody would have been pleased". (F. Malefille, *On Some Literary Types*, reproduced from „Literatorul" in B. Florescu, *Studii literare*, Bucureşti, 1894, vol. I, p. 207).

Level-headed, avoiding extraliterary elements, the personal opinions of B. Florescu explain the obsolescence of the Byronic vogue in the last decade of the XIXth century : "The well-defined epochs are those in whose works we find more genuine details about mankind than about the individual. René, Werther and Lara, no matter how great the genius of their authors, were born from the state of mind at the beginning of the century and are not genuine reflection of the century ; the farther we go, the less the interest that readers take in these characters whom a whole generation was crazy about". („Literatorul", I, 1880, no. 23, p. 358—362)

Of the partial and rather unfair parallel drawn by the severe A. Grama *(Mihailu Eminescu*, Blaşiu, 1891) between Eminescu and Byron, worthy of mention is the attempt to explain Byronism in terms of the agreement between emitter and receiver, facilitated by the specific spiritual environment, as well as the intuition, the first in our culture, of the contradiction in Byron's nature between work ("embracing the most desperate pessimism and falling into a melancholy that bitterly weeps and laments against life") and biography ("sinking into animality according to the Epicurean principle").

Cool and logical, Titu Maiorescu in a letter to Duiliu Zamfirescu (4/16 Octobre, 1890) proved a connoisseur of Byron's work which he clearly demonstrated to belong to a certain literary trend : "Byron is very witty, delightfully subjective. Don Juan made a strong impression on him, which he expresses powerfully ; here and there he voices his own individual-selfish thoughts ; avenges himself on hypocritical puritanism of the English society which hurt him by banishing him ; he picks out the bigotry of his wife, and thus oscillates between the clear subjective impression about the object and his selfish-disturbing desire to have his revenge. Hence Lord Byron is not an objective writer".

In the modern times, in one of the most attractive Romanian surveys on the physiognomy of romanticism *(On Romanticism* în *Feţele unui veac*, Bucureşti, 1925) Lucian Blaga considered Byron the epitome of the "pathos of movement", "romanticism born out of the union of the critical form with the stirring upsurge of the epoch". Looking at Byron as the typical embodiment of romanticism is undoubtedly a one-sided interpretation. Yet Blaga dwells not on the *mal de siècle* but on Byron's attempt to transcend reality, to acquire complete knowledge. Through Goethe Byron symbolizes for Blaga „the genuine daemonic", "the occult, whimsical power of Creation, of adventure and of fact /which/ springs elementally unadulterated by barriers". With a propensity for the potentialities of the secret Luciferic unravelling of the world, the Romanian poet-

philosopher finds in one of Byron's characters, Cain, more than in another, Manfred, the specimen related *par excellence* to the coordinates of his spirit: "Byron's Cain in his thirst for 'knowledge' is taken by Lucifer to all the spheres of existence, he sees the fantastic worlds and monsters of other geological eras, as presented by the doctrines of the epoch (Cuvier), through which Cain's passions for 'knowledge' is further kindled. Cain will eventually murder his brother out of a philosophical appetite to grasp, to understand the terrible reality which is: death". *(On Romanticism* in *Zări și etape* București, 1968, p. 90—91). With the levels he marked on the scale of knowledge Blaga was the first to set the problem of the romantic hero in the polarized terms of "titan" and "genius", to be resumed by D. Popovici, Tudor Vianu in their studies on Eminescu with permanent references to Byron.

Byron answered certain necessities of a political and spiritual circumstance in the stage of the crystallization of the national Romanian individuality. His influence first concerned poetry, a direction in which he fertilized both the trivial pastiche and the great romantic élan. One can talk of a Romanian criticism on Byron only to the extent one totalizes, as we have done, articles and studies fragments from literary history, comparative works, notes. Byron entered Romanian criticism only on the romantic wave of Byronism. As a real master of satire he has not yet been revealed; that is the reason why Byron still remains, for those who have not yet read a complete modern translation of his work, a great but wronged poet. His relevance to our time, though still questioned, should be emphasized and supported.

UN MANUSCRIS AL LUI MIHAIL MOXA DIN MUZEUL BRITANIC

DENNIS DELETANT

În ziua de 29 februarie 1972 Muzeul Britanic a achiziționat un manuscris românesc[1], scos la licitație la renumita casă de licitații Sotheby, cu prețul de 500 de lire. După catalogul casei se știe numai că manuscrisul aparținea unei doamne[2]. În fondurile Muzeului Britanic este trecut sub numărul Additional Manuscript 57424[3].

Este vorba de un manuscris al lui Mihail Moxa, copiat, după toate probabilitățile, la mănăstirea Bistrița în jurul anilor 1620—1650.

Despre Mihail Moxa se știu puține lucruri. Activitatea lui este legată de mănăstirea Bistrița. La îndemnul lui Teofil, starețul acestei mănăstiri și, mai tîrziu, între anii 1619—1637, episcop al Rîmnicului, Mihail Moxa alcătuiește în 1620 prima istorie universală în românește, cunoscută sub numele de *Cronograf*. Într-o însemnare a acestui manuscris Moxa menționează că îndemnul l-a primit de la Teofil[4]. În 1640 Moxa a tradus în românește *Pravila de la Govora*, cu binecuvîntarea aceluiași Teofil, devenit în 1637 mitropolitul Țării Românești[5].

Despre data copierii manuscrisului din Muzeul Britanic putem spune numai că nici manuscrisul propriu-zis, nici filigranele nu aduc lămuriri exacte[6]. De aceea putem da numai o dată aproximativă a copierii lui, și anume 1620—1650. Există puține îndoieli asupra faptului că Moxa ar fi copistul acestui manuscris; aceasta reiese din menționarea numelui lui Moxa în corpul textului manuscrisului pe foile 37 v și 67 r[7]. Aceasta duce și la concluzia că locul de origine al manuscrisului este mănăstirea Bistrița, concluzie întărită și de însemnarea în limba română de pe foaia de gardă de la începutul manuscrisului.

---

[1] În catalogul Sotheby, pentru ziua respectivă, manuscrisul este descris foarte sumar sub numărul 535.

[2] Manuscrisul nu este descris de Al. Odobescu în articolele sale, *Despre unele manuscripte și cărți tipărite, aflate în mănăstirea Bistrița*, „Revista română", noiembrie 1861, pp. 703—742, decembrie 1861, pp. 807—830, dar după cum spune Odobescu însuși „intenționea noastră nu este aci a da o nomenclatură a titlurilor tutulor cărților vechi ce compunu Bibliotheca Bistriței" (p. 708).

[3] O fotocopie a acestui manuscris se află în Biblioteca Academiei sub cota F. 138.

[4] G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. 1, București, 1969, p. 133.

[5] I. Bianu și N. Hodoș, *Bibliografia românească veche 1508—1830*, tom. 1, București, 1903, p. 113.

[6] Vezi nota 14.

[7] Vezi mai jos.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 255 — 262, București, 1975.

Legat în piele de capră, manuscrisul are imprimate în relief mici unelte. Legătura este din două scoarţe de lemn, îmbrăcate în piele neagră şi de jur împrejurul copertei este un chenar dreptunghiular din trei linii. Legătura nu depăşeşte corpul volumului, lipsesc închizătorile, iar marginea din dreapta formează o canelură.

Manuscrisul este în 4° şi are astăzi 137 de file; manuscrisul propriuzis are 136 de file; la legat au fost adăugate la începutul manuscrisului 4 file, dintre care numai una a rămas. Lipsesc de asemenea 4 file de la sfîrşit. Manuscrisul de bază este format din 17 caiete de cîte 8 file, fiecare avînd numărul de ordine cu slove chirilice în colţul exterior de jos al primei şi ultimei pagini. Ultimele două caiete însă încep o altă scriere, aşa încît caietele sînt numerotate astfel:

ѧ҃ → єї҃ (1 → 15) şi ѧ҃ → в҃ (1 → 2)

Ultimele două caiete (ff 121 r — 136 v) cuprind textul Tîlcului sfintei liturghii al lui Grigore Teologul. Primul caiet are 7 file, fila a opta fiind tăiată şi cotorul ei lipit de pagina alăturată; a opta filă a caietului 11 este de asemenea tăiată şi cotorul lipit. Caietul 12 (в҃ї) are însă 10 file. Pe fiecare pagină sînt cîte 18 rînduri.

Toate filele sînt glazate, în afară de ff 91, 92 şi 121, precum şi pagina de gardă care este dintr-o hîrtie inferioară hîrtiei manuscrisului. Este interesant de notat că textul Tîlcului sfintei liturghii începe la f 121 şi că începînd cu această filă se foloseşte un alt tip de hîrtie, după cum se vede din filigrane şi din faptul că de aici se întrebuinţează un caiet nou din cele două care cuprind Tîlcul.

La începutul manuscrisului, pe recto-ul foii de gardă, sînt trei însemnări în cerneală neagră, într-o caligrafie foarte neîngrijită. Prima este în slavonă şi se citeşte[8]: милостїю б(о)жїю їѡ(н) ше(р)ба(н) во(и)во(д) дава(т) г[оспо]д[ст]вїі сїе повеленїе г[оспо]д[ст]вїі. < Cu mila lui Dumnezeu Ion Şerban voievod dă domnia mea acestă poruncă a domniei mele >. Aceasta este o formulă care apare şi la începutul actelor emise în slavonă de cancelariile domneşti din Ţara Românească şi din Moldova pentru a întări mănăstirilor stăpînirea peste sate sau vii. De obicei apare în următoarea formă: дават господство ми сїе повеленіе господства ми. Nu este clar de ce această formulă apare pe foaia de gardă. A doua însemnare este tot în slavonă, de aceeaşi mînă: чі(с)тіішимѵ і преѡсфещен(м)ѵ кі(р) кі(р) митрополітѵмо въ(р)ла(м) іпіскѵ(п) на(ш)мѵ стефа(н) рі(м)ніческѵмѵ. < Cinstitului şi preasfinţitului Chir, Chir mitropolitul Varlaam, episcopului nostru Stefan Rîmniceanul >.

Cea de-a treia însemnare este în română, într-o mînă diferită: ача(с)тъ ст҃иь ка(р)те че (с)[е] кѣ(мъ) летѹргїе ıасте ст҃не мъ(н)сти(р) бистрица < această sfîntă carte este de la mănăstirea Bistriţa >.

Aceste însemnări sînt într-o caligrafie deosebită de cea a manuscrisului. Ele se găsesc pe foaia de gardă care a fost adăugată la legarea manu-

---

[8] Între paranteze unghiulare dăm traducerea textului slavon. În reproducerea textelor slavone şi româneşti coborîm în rînd, între paranteze rotunde, literele suprascrise. Între paranteze drepte completăm literele care lipsesc.

scrisului (nefăcînd deci parte din manuscrisul original). După cea în slavonă s-ar putea trage concluzia că legarea manuscrisului a fost făcută în timpul domniei lui Şerban Cantacuzino (1678—1688), mitropolit al Ţării Româneşti fiind Varlaam (1673—1689), iar episcop al Rîmnicului Ştefan (1673—1693). Este deci foarte probabil ca manuscrisul să fi fost legat între anii 1678—1688.

Tot pe faţa acestei foi, în partea de jos, se află o ştampilă episcopală purpurie foarte ştearsă din care se poate desluşi numai GHENADIE. EPISCOP 1886. RÎMNICULUI NOUL SEVERIN[9]. Acest Ghenadie este Ghenadie Enăceanu, episcopul Rîmnicului (1886—1898).

Pe verso-ul foii de gardă este o însemnare în română, scrisă cu caractere latine, în cerneală purpurie : „Prototipul liturghii româneşti. Manuscris de Mocsa Vasile care se mai numeşte şi Mihail."

Pe faţa primei file a manuscrisului propriu-zis (f. 1r), jos se află o veche ştampilă cu numele „Bistriţa" alături, în caractere chirilice.

Pe foaia 37v apare în chinovar, în josul paginii, separat de textul manuscrisului, numele моѯа миХаи(л) şi încă o dată pe 67r, tot în chinovar, dar de data aceasta în corpul textului, rîndul 18 găsim моѯа василїе иже миХаиль. În ambele cazuri numele lui Moxa este scris în aceeaşi caligrafie ca textul manuscrisului.

Manuscrisul este un mic sbornic şi cuprinde Învăţătura de popi, scrisă de Vasile cel Mare, care este urmată de o serie de molitve, Slujba sfintei cuminecături, care de fapt este o culegere de rugăciuni folosite înainte şi după slujba cuminecăturii, un Canon, alte trei molitve şi Tîlcul sfintei liturghii, scris de Grigore Teologul. Toate textele sînt în română, în afară de Slujba sfintei cuminecături, Canonul, şi două din cele trei molitve care urmează după Canon.

Scrisul este semiuncial (poluustav), caracteristic mijlocului secolului al XVII-lea, şi destul de îngrijit pînă la caietul 15, cînd devine mai neglijent, deşi este de aceeaşi mînă. Titlurile, atît cele în română, cît şi cele în slavonă, sînt scrise cu chinovar, iar textul manuscrisului este scris cu cerneală neagră. Se foloseşte chinovarul şi la unele iniţiale. Foliaţia manuscrisului este făcută cu cerneală purpurie şi este de aceeaşi mînă ca însemnarea în română de pe verso-ul filei de gardă.

Urmează titlurile textelor cu menţionarea foilor de la care acestea încep[10].

foaia lr, rîndul 1 чела че ıасте ѧнтроу сфїнци пърынтеле ностроу мареле василїе. ѧвъцътоуръ де попи

Incipit преѿте ıате амиѧте пре сине ши пре че́ѧ че вери съ и́ ѧвеци

f. 2v, r. 16 ѧвъцътоура сфънтоу(л) мареле васи́лїе

Incipit каде се преѡтоулоуи аша съ фа́къ ши съ ферѣскь сфънтоу(л) троупь а лоу Х҃с

---

[9] Între paranteze drepte completăm titlul [EPISCOPIA] RÎMNICULUI [ŞI A] NOUL [UI] SEVERIN.

[10] Vezi nota 8.

f. 3v, r. 1 токмѣла доумнезеещїи слоужбе чє ѧнтрѫнсъ ꙗсте дїеконїа

Incipit преѡтоу(л) чела че поХтѣще съ ꙋмпле доумнезеꙗска та́инѫ

8v, r. 1 доумнезеꙗска слоужире чела че ꙗсте ѧтрꙋ сфїнци пъринтеле но́строу їѡаннь зл҃оусть м(л)

Incipit къди́ре цѣ доучемь Хрїстоасе доумнезе́ꙋль но́строу

f. 18r, r. 12 м(л҃)тва фоарте коу дѣдїѧсꙋ(л)

Incipit доамне доумнезеꙋль ностроу ачастъ роугъчюне коу дѣдиѧсь ѡ прїимѣще дела робоуль тъꙋ

f. 38r, r. 1 мл҃тва доумїнекъ сѣ́ра

Incipit лъоуда́те доамне доумнезеꙋль мїеꙋ

f. 40r, r. 1 моли́твеле дела литїе

Incipit мънтоуѫ́ще доамне ѿаменїи ты. ши де бине гръꙗще ѡчина́шїи тъи

f. 46v, r. 8 молитва чѧ маре. де тоате грешале де коу во́е ши фъръ де во́е

Incipit доамне і҃с Хрїстоа́се доумнезеꙋ(л) ностроу. фїю́ле ши коувѫнтоуле а лꙋ доумнезеꙋ челоу́и вїꙋ

f. 51r, r. 10 моли́тва в҃ томоужде

<Rugăciunea a doua, pentru aceeaşi ocazie >

Incipit доумнезеꙋ че(л) милостивь

f. 52r, r. 13 слоужба ѡсфещенїии

Incipit чеѧ че лоуаши де ла ѧнцерь бꙋкоурїе ши аи нъскоуть пре ѧтъритороу(л) шъꙋ

f. 59v r. 7 ал'лоуїа. и прѣмѫдро(с) еѵ(г҃)лїе ѡ(т) їѡана

< Aleluia. Prea înţeleaptă Evanghelie de la Ioan >

Incipit ѧнтр, ачѣѧ врѣме мѣрсе і҃с ѧ еросалїмь

f. 67v, r. 1 моли́твеле де ла сфънтꙋ(л) ботезь. де́чи съ соуфле спри ѧсоуль де треи ори ши съ и факъ крꙋче ла фроуѧте ши ла гоуръ ши ла пїепть. мл҃тва

Incipit ѧнтроу ноумеле тъꙋ доамне доумнезе́ꙋ чель адевери́ть

În cadrul acestor molitve apar în cerneală roşie trei instrucţiuni pentru preot, şi anume pe f. 84r, r. 9 ꙗръ ла щире съц фїе. къ доу́пъ токмѣла апостолїлорь ла правилъ ла м҃ѳ де ка́пете urmează în cerneală neagră съ ѧ преѡтоуль пре чела че ва съ се ботѣ́зе

şi pe f. 84v, r. 10 че аша се ка́де а се ботеза съ ꙗ̀ пре че́ла че(с)[е] ботѣзъ ши съ зикъ. ботѣзъ се ро́боуль лоу доумнезеꙋ. м҃(р) ѧнтрꙋ нꙋмеле пърїнтелоуи. аминь

şi pe f. 86v, r. 1 ши ноумаи кѫ(т) съ зикъ по́па

f. 87r, r. 1 слоужба ст҃го причещенїе

<Slujba sfintei cuminecături >

În realitate, rugăciunile dinaintea slujbei cuminecăturii.

Incipit егда хощеть. за молитьвь с҃ты(х) ѡц҃ь слава тебе б҃же ншь

<Ori de cîte ori vrea (i.e. călugărul). „Prin rugăciunile sfinţilor părinţi slava ţie, Dumnezeul nostru”.>

f. 88v, r. 7 м(л) иже въ с҃ты(х) ѿц҃а н҃шаго васи́лїе вели́каго

< Rugăciunea aceluia dintre sfinţi părintelui nostru Vasile cel mare >

Incipit вл(д)ко г҃и і҃ѵ х҃е бе ншь

<„Stăpîne Doamne, Iisuse Hristoase, Dumnezeul nostru”. >

f. 91r, r. 5 м(л) злоусть

< Rugăciunea Sfîntului Ioan Gură de Aur >

Incipit г҃и вѣдѧ ꙗко нѣсмь до(с)то(и)нь

<„ Doamne, ştiind că nu sînt vrednic”. >

f. 92v, r. 2 мл҃тва ст҃го їѡанна дама(с)кїна

< Rugăciunea Sfîntului Ioan Damaschin >

Incipit ꙗкоже на страшнѣмь и нели́цемѣрнѣ сѫдище твоимь прѣ(д)ставь х҃е б҃е

<„Precum voi sta înaintea înfricoşătorului şi nefăţarnicului Tău scaun de judecată, Hristoase Dumnezeule” >

f. 95v, r. 9 моли́тва пости́хѡмь сфета́го симеѻ́на метафра́ста но́ваго богосло́ва на сфетѣмь причѧще́нїе

< Rugăciunea în versuri a Sfîntului Simeon Metafrastul Noul Teolog, pentru sfînta împărătăşire >

Incipit ѡч҃е и сн҃е и д҃ше троицѫ ст҃аа бла́гости неистъщимаа̀

< „Tată şi Fiule şi Duhule sfînt, Sfîntă Treime, nemărginită bunătate” >

f. 101v, r. 2 то́моужде

< Pentru aceeaşi ocazie >

Incipit еди́нь чьстїи и нетлѣнныхь г҃ь

< „Doamne, Cel ce singur eşti curat şi fără stricăciune” >

f. 102v, r. 10 сїѧ мл҃твѫ вели́каго васи́лїе

< Această rugăciune a Sfîntului Vasilie cel Mare >

Incipit вѣдѣ г҃и ꙗко недо(с)тоин ѧ причещаѧ сѧ прѣч(с)томоу твоемꙋ тѣ́лꙋ

< „Ştiu, Doamne, că cu nevrednicie mă împărtăşesc cu preacuratul Tău Trup” >

f. 103v, r. 8 м(л) їѡ(н) дамаскїнь

<Rugăciunea Sfîntului Ioan Damaschin>

Incipit на мно́жьство щедроть твоихь възира́ѫ

<„ Văzînd nemărginirea îngăduinţei tale” >

f. 104r, r.11 та́аждє молїтва дроугаа

<Altă rugăciune pentru aceeaşi ocazie >

Incipit б҃е ѡсла́ви ѡста́ви простими прѣгрѣшенїа моа

<„ Dumnezeule, slăbeşte, lasă, iartă-mi toate greşelile" >

f. 104v, r. 14 моли́тва на сти́хове

< Rugăciune în versuri >

Incipit блго(д)тнѫѧ крьвь оужаснї сѧ чл҃вче зрѧ

<„ Omule, înfricoşează-te la vederea sîngelui plin de har" >

f. 105r, r. 8 дроу́гаа моли́твь

< Altă rugăciune >

Incipit вл(д)ко г҃и чл҃вколюбче х҃е б҃е ншь

<„ Stăpîne, Doamne iubitorule de oameni, Hristoase Dumnezeul nostru" >

f. 105v r. 17 м҃(л) идѫщихь причѧ́стити(с)

< O rugăciune pentru cei care merg să se împărtăşească >

Incipit чл҃че оужасни сѧ

<„ Omule, înfricoşează-te" >

107r, r. 8 моли́твѣ по҃стѣ(м) причещенїе кїрїль

< Rugăciunea Sfîntului Chiril pentru după împărtăşire >

Incipit тѣло твое ст҃ое г҃и і҃с х҃е да бѫдет ми въ ос҃щенїе

<„ Trupul Tău cel sfînt, Doamne Iisuse Hristoase, să-mi fie spre viaţa de veci" >

f. 107v, r.1 мл҃тва ст҃го їѡанна зл҃оустаго

< Rugăciunea Sfîntului Ioan Gură de Aur >

Incipit бл҃годарѫ те г҃и чл҃колю́бче

<„ Mulţumesc Ţie, Doamne, Iubitorule de oameni" >

f. 108r, r. 11 сїа моли́тва дроу́гаа

< Această rugăciune este o altă >

Incipit бл҃года́рѧ тѧ г҃и і҃ѹ х҃е б҃е мои

<„ Mulţumesc Tie, Doamne Iisuse Hristoase, Dumnezeul meu" >

f. 109r, r. 13 сїа ст҃и(х) мл҃итва дрѹ́га есть

< Aceasta este o altă rugăciune pentru sfintele daruri >

Incipit г҃и на ѻ҆ставленїе грѣ́хомь

< „Doamne, pentru iertarea păcatelor" >

f. 109, r. 18 то́жде молїтва дроу́гаа

< O altă rugăciune pentru acelaşi lucru >

Incipit прѣ́чистаго твоего тѣла

< „A preasfinţitului Tău Trup" >

f. 110r, r. 7 сїе моли́тваа по ст҃и́хꙋ

< Această rugăciune pentru după sfintele daruri >

Incipit ѿ г҃и живїи благо(д)рѧ тѧ съ трѣ́петомь

< „O Doamne fără de moarte, tremurînd îţi mulţumesc" >

Rugăciunile şi canonul care urmează arată că manuscrisul era pentru uzul călugărilor.

f. 110r, r. 16 възлагаѫ коукꙋлю

< Punîndu-şi gluga >

Incipit възла́гаѫ г҃и і҃ꙋ х҃е їго твое на рамѣ ѡбрѣмененѣмь грѣхми

< „Doamne Iisuse Hristoase pun jugul tău pe umerii mei împovăraţi de păcate" >

f. 110v, r. 9 сѐ прѣпоаса́ сѧ глаголеть

< Rosteşte acestea legîndu-şi brîul >

Incipit прѣпоасаѫ чрѣ́сла сво́а нечи́стаа

< „Punîndu-mi brîul peste şalele mele întinate" >

f. 111r, r. 2 м҃(л) по ст҃ѣ(м) при(ч)щѐнїе къ пр(ѣ)ст҃ѣ(ц) бц҃е

<Rugăciunea după sfîntă împărtăşire către Preasfîntă Născătoarea de Dumnezeu >

Incipit прѣст҃а́а вл(д҃)чцъ бц҃е свѣ҃те помра(ч)ними дш҃ѕ и наде(ж)дѫ и покро́ве

< „Preasfîntă Stăpînă, Născătoare de Dumnezeu, care eşti lumina întunecatului meu suflet, nădejdea, acoperămîntul >

f. 111v, r.13 канонь пѣваемимь мни́хѡ(м) по въсе дн҃ы къ го҃ꙋ нш҃емоу б҃ꙋ

і(с҃)ꙋ х(с҃)ꙋ. гла(с) ѕ҃. їрмо(с) помощни(к)

< Canonul intonat de călugări pentru Domnul nostru Iisus Hristos. Glasul al 6-lea. Irmos: Ajutătorul >

Incipit измѝра прише(д)шꙋми въ ѻ́бразь мни́шѫскыи

< „Am lăsat viaţa lumească pentru cea monahală" >

f. 112r, r. 14 пѣ(с) г҃ їрмо(с). на каменѣмь

< Cîntarea a 3-a. Irmos: Pe piatra credinţei (întărindu-mă) >

Incipit възложи́въıи ѡ̀бра́зь

< „Urmînd (această) viaţă” >

f. 112 v, r. 14 пѣ́сна д҃. ї҆рмо(с) оу҆́слыша(х)

< Cîntarea a 4-a. Irmos : Am auzit >

F. 113 r, r. 10 пѣ(с) є҃ ї҆рмо(с)

< Cîntarea a 5-a. Irmos >

Incipit въсїа ми свѣ́ть въ тѫ́мѣ ѡ҆дръжи́моу х҃е

< „Doamne, lumina a strălucit pentru mine care mă aflam în întuneric” >

f. 113v, r. 7 пѣсна ѕ҃ ї҆рмо(с). възва(х)

< Cîntarea a 6-a. Irmos : Strigat-am >

Incipit въ мирѣ прѣ́жде живїи

< „Cei care înainte trăiau în lume” >

f. 114r, r. 12 пѣсна з҃ ї҆рмось

< Cîntarea a 7-a. Irmos : >

Incipit творче мои г҃и оукрѣпи мѧ

< „Doamne care m-ai făcut, întăreşte-mă” >

f. 114v, r.12 пѣ(с) и҃ ї҆рмо(с)

< Cîntarea a 8-a. Irmos >

Incipit дре́внїе ѡ҆ц҃и ѡ҆блъ́кше сѧ въ мныше́ское жи́тїе

< „Părinţii bisericii care au urmat o viaţă monahală” >

CONTRIBUȚIUNI LA CUNOAȘTEREA LEGENDEI BLAJINILOR

GABRIEL ȘTREMPEL

Legenda de care ne ocupăm a cuprins, în trecutul nu prea îndepărtat, o arie restrînsă a pămîntului românesc, limitată la ținuturile nordice, nord-estice și nord-vestice ale țării, în speță, Maramureșul, Bistrița-Năsăudul și Bucovina. Dintre celelalte provincii, singură Dobrogea ne-a mai lăsat amintirea prezenței acestei legende, de care erau legate anumite obiceiuri și care a dat naștere unei sărbători, cunoscută sub denumirea de Paștile blajinilor.

Subiectul legendei și datinile în legătură cu Paștele blajinilor au preocupat pe unii folcloriști de la finele veacului trecut și de la începutul secolului nostru, care au publicat obiceiurile în revistele de specialitate. Alți folcloriști, etnografi și istorici au stabilit asemănările ce existau între legendele și datinile românilor privitoare la blajini și cele ale rutenilor, legate de aceeași sărbătoare. Nici unii, nici ceilalți n-au putut însă stabili originea acestei legende și nici preciza cine ar fi fost blajinii.

Cea care s-au ocupat mai întîi de Paștile blajinilor și de obiceiurile moldovenilor din timpul acelei sărbători a fost Elena Voronca[1]. Ea amintește de obiceiul moldovenilor de a aduna cojile de ouă folosite la facerea cozonacilor și de a le arunca în apele curgătoare din apropiere. Aceste ape le-ar fi dus peste mări, pînă la o populație îndepărtată de lume, numită blajini sau rohmani, care află în acest fel că pe tărîmul nostru se sărbătoresc Paștile. Bineînțeles, populația respectivă era creștină și își serba Paștile abia atunci cînd cojile de ouă ajungeau pînă la ea. Data sărbătoririi Paștilor blajinilor varia de la sat la sat, între luni după Duminica Tomii și Rusalii.

Tot Elena Voronca încearcă să precizeze originea blajinilor sau a rohmanilor și țara în care trăiesc. După ea blajinii ar fi un popor migrator, foarte blînd, care a rămas în amintirea românilor datorită acestei trăsături sufletești, sau, dacă ar fi să accepte spusele unui țăran bătrîn, rohmanii ar fi români, ce trăiesc foarte departe, peste mare, tocmai la Ierusalim, colonizați acolo înainte de a fi primit creștinismul. Cojile de ouă curg pe ape patru săptămîni, timp în care ele se prefac în ouă întregi; din ele se înfruptă blajinii, care în țara lor n-au păsări.

Elena Sevastos în *Sărbătorile poporului*[2], vorbind de Vinerea seacă, amintea de obiceiul gospodinelor de a arunca pe pîraie cojile ouălor folosite la făcutul cozonacilor, care se duceau spre țara blajinilor și-i înștiința

[1] Cf. *Paștele blajinilor. Ouăle*, în „Românul literar", I (1891), nr. 17, p. 130.
[2] Publicat în „Gazeta săteanului", VIII (1891), nr. 9—10, p. 151.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 263—273, București, 1975.

pe rohmani că au venit Paștile. Atunci, a doua zi după Duminica Tomii, le sărbătoreau și ei, vopsind ouă și făcînd pască și cozonaci. După datele culese de Elena Sevastos, blajinii erau un neam bun de oameni, înstrăinați de celelalte popoare, care nu fac nici o stricăciune și nici o supărare nimănui. Bărbații trăiesc separat de femeile lor, cu care nu se întîlnesc decît o dată pe an, cînd se plodesc, sau își însoară copiii. Fetele sînt crescute de mame, iar băieții de tați, de la vîrsta cînd încep a umbla în picioare și sînt în stare să mănînce singuri.

Despre blajini, caracterul lor blînd și obiceiul femeilor de a arunca cojile ouălor de Paști pe apă amintește și M. Lupescu, unul din fondatorii revistei „Șezătoarea"[3]. După datele adunate de el, blajinii ar trăi pe lîngă Apa Sîmbetei, la marginea pămîntului. Dar cum arată, și dacă sînt ori nu cuminți, aceasta nu știe nimeni, căci se înțelege, nimeni nu i-a văzut. Relatează și el obiceiul femeilor cu cojile de ouă ; Paștile lor sînt luni după Diminica Tomii.

Circulația obiceiurilor bucovinene este amintită și de folcloristul Dimitrie Dan, după datele căruia cojile aruncate pe pîraie ajung la rohmani după 40 de zile[4]. Cît privește răspîndirea datinilor în Maramureș, aceasta rezultă din finalul unui răspuns dat de Tit Budu, preot maramureșean, la un chestionar al lui Aron Densușianu, prin care cerea să i se precizeze ce sînt Paștile rămanilor, căci, întrebat de enoriașii săi, nu știe ce să le răspundă[5].

În sfîrșit, George Coșbuc atestă indirect circulația legendei în părțile Năsăudului, pomenind de rugmanii, „care sînt oameni ca noi, românii, dar mici de făptură și puțintei la minte" și care trăiesc pe lîngă Apa Sîmbetei. Sînt și ei creștini, dar, cum nu știu cînd se sărbătorește Crăciunul și Paștele, li se dă de veste de către cei de aici, arucîndu-se cojile de nuci, la Crăciun, și cele de ouă, la Paști, pe rîuri. Apa rîurilor duce cojile pînă în Apa Sîmbetei, vestindu-i pe rugmani de sărbătorile de pe tărîmul nostru"[6]. Înainte de a ne referi la Simeon Florea Marian, care ne-a lăsat cel mai interesant studiu asupra sărbătorii blajinilor, trebuie să amintim prezența elementului folcloric tocmai în Dobrogea, așa cum o subliniază Th. D. Speranția . Din păcate, ideile sale despre originea blajinilor, pe care-i socoate români (vorbește chiar și de o migrațiune românească !), nu pot fi luate în considerare. După Th. D. Speranția, blajinii sînt românii care au rămas în Dobrogea, după ce o parte a populației românești a părăsit regiunea, retrăgîndu-se din fața unor popoare migratoar, eca vizigoții, de pildă. Cei care au plecat le-au dat celor rămași epitetul de răbdători, suferitori, blînzi, „blajini", după cuvîntul slav care definește această caracteristică a firii omenești. Împotriva acestor păreri se va ridica V. Bogrea, în coloa-

---

[3] În „Șezătoarea", I (1892), nr. 4, p. 128 și II (1893), nr. 1, p. 28—29.

[4] Cf. *Credințe poporale bucovinene*, VIII, în „Gazeta Bucovinei", IV, (1894), nr. 97 din 8/20 dec. p. 1—2.

[5] Răspunsul la chestionar este intitulat *Din mitologia română* și a fost publicat în „*Revista critică-literară*" II (1894), nr. 10, p. 404—407.

[6] Cf. G. Coșbuc, *Apele Sîmbetei*, în „*Albina*", I (1898), nr. 22, p. 675.

[7] În volumul *Miorița și călușarii*, București, 1914, p. 55—62. Cu același titlu : *Dobrogea în folclorul nostru*, el reproduce textul, fără modificări în „Analele Dobrogei", II (1921), nr. 4, p. 578—583.

nele aceleiași prestigioase reviste, un an mai tîrziu[8], folosind părerile expuse cu discernămînt de Simeon Florea Marian. V. Bogrea leagă amintirea blajinilor, a „fericiților" de cultul morților, identificînd Apa Sîmbetei cu fluviul infernului. Tot aici pomenește de asemănarea dintre blajini sau români și locuitorii din ostrovul Macaronului, brahmanii, nagomudrii (oameni goi și înțelepți), menționați în *Alexandria*, studiată în aceeași vreme de către N. Cartojan[9].

Cele mai însemnate date asupra răspîndirii sărbătorii Paștile blajinilor — bazate pe anchete destul de minuțioase pentru acea vreme —, asupra obiceiurilor legate de această sărbătoare, precum și elemente bibliografice deosebit de prețioase ne-a lăsat însă Simeon Florea Marian[10].

Concentrînd elementele comune diferitelor localități moldovenești privitoare la legenda blajinilor, pe care ni le-a lăsat neobositul folclorist, conchidem că blajinii (sau rocmanii, rohmanii, rogmanii, dar niciodată rahmanii) ar fi fost o populație creștină care locuia într-o țară îndepărtată, lîngă apele cele mari, unde se varsă toate pîraiele[11]. Ei nu ar trăi în case, ci sub arbori, ar umbla goi și s-ar hrăni cu roadele pomilor, iar după moarte merg direct în rai. Nu se întîlnesc cu femeile lor decît o singură dată pe an, pentru un timp scurt, cînd își căsătoresc și copiii. În cele mai multe sate se credea că întîlnirea blajinilor cu femeile se petrecea la paștele lor, care se sărbătoreau în Moldova, într-o zi cuprinsă între a patra zi după Paști și Rusalii (de obicei luni după Duminica Tomii) și care varia de la localitate la localitate. Desprinși de restul lumii, blajinii ar fi aflat data Paștilor noastre văzînd cojile de ouă plutind pe ape, coji adunate cu grijă de gospodine în Vinerea Mare și aruncate pe pîraie. În încheiere Simeon Florea Marian se ocupă de datinile păstrate în Moldova la Paștile rohmanilor.

Ceea ce subliniază însă Simeon Florea Marian în mod deosebit este faptul că sărbătoarea respectivă este ținută nu numai de români, ci și de populațiile de origine slavă din satele respective, de huțuli și ruteni. Aceeași legendă, aceleași obiceiuri. Numai că — lucru curios — deși populații slave, acestea nu-i denumesc niciodată „blajini", cuvînt slav, ci rahmani, iar sărbătoarea este numită Paștile rahmanilor[12]. În privința originii acestei legende, după unele presupuneri și îndoieli, Simeon Florea Marian crede că ea a fost adusă de către huțuli, dat fiind faptul că se găsește în acele regiuni din Maramureș pînă în nordul Moldovei, unde s-au așezat aceștia. De la ei au împrumutat-o atît rutenii cît și românii.

---

[8] Cf. V. Bogrea, *În jurul Alexandriei. Paștele blajinilor și altele*, în „Analele Dobrogei", III (1922), nr. 3 și extras.

[9] Asupra *Alexandriei* ne vom opri și noi în cele ce urmează. V. Bogrea arată, cu cunoscuta sa probitate științifică, faptul că apropierea blajinilor de brahmani a fost făcută cu mult înaintea lui atît de către Ignaz Johann Hanusch în *Die Wissenschaft des Slawischen Mythus*, Lemberg, 1842, cît și de N. Cartojan în cercetările acestuia.

[10] În *Sărbătorile la români*, vol. III, 1901, p. 171—188.

[11] Unii credeau că blajinii locuiau în insule, iar alții că erau creștini ce trăiau în închisori. Amîndouă aceste elemente își găsesc cîte un corespondent în textele de care urmează să ne ocupăm.

[12] Simeon Florea Marian folosește o bibliografie germană bogată asupra legendei și obiceiurilor celor două populații, de Paștile blajinilor: L. A. Staufe-Simiginovicz, *Volkssagen aus der Bukowina*, Cernăuți, 1885; R. Fr. Kaindl und Alexander Manastyrski, *Die Rutenen in der Bukowina*, 2 vol. Cernăuți, 1889—1890 (în special vol. 2, p. 20—22. Das Osterfest); R. Fr. Kaindl, *Die Huzulen. Ihr Leben, ihre Sitten und ihre Volksüberlieferung*, Viena, 1894, etc.

O ultimă chestiune ce se cere amintită, înainte de a ne aduce modesta noastră contribuție, este prezența legendei blajinilor în *Istoria lui Alexandru Macedon*. Cum menționam mai sus, identitatea dintre blajini și locuitorii din Ostrovul Macaron a fost făcută de N. Cartojan în teza sa de doctorat[13] și subliniată de V. Bogrea în studiul amintit[14]. În *Alexandria*[15] se povestește că Alexandru Macedon a ajuns cu oștile sale pînă la Ostrovul Macaronului, unde, coborînd din corabie cu Ptolomeu și Antioh, generalii săi, și urcînd o coastă de deal, piezișă, a dat de niște pomi înalți, cu poame dulci, și păsări frumos colorate. Sub pomi erau fîntîni reci.

În timp ce admira acest peisaj, i-a ieșit înainte un om gol, care l-a poftit să se ducă la împăratul lor, ce ședea, gol și el, sub un pom cu tot felul de poame, pe un jilț de aur, cu coroana pe cap. Acesta era Evant împărat. După ce s-au îmbrățișat și după ce Evant i-a dăruit un vas cu apă, din fîntîna pe care o avea sub picioare și care avea darul să-l întinerească pe cel ce se spăla cu ea, Alexandru l-a rugat să-i povestească viața lor și cum au ajuns acolo. Evant nu s-a lăsat invitat a doua oară și i-a împărtășit lui Alexandru că ei cred în Dumnezeu și sînt urmașii lui Sith, feciorul lui Adam. În pămîntul în care trăiau ei — și care era învecinat cu raiul pămîntesc —, au trăit și părinții săi, Adam și Eva, după scoaterea din paradis, 500 de ani. După această dată, cînd urmașii lui Adam erau ca la 14.000 de suflete, Dumnezeu le-ar fi poruncit să iasă din acel pămînt și să se împrăștie în lume („în lumea voastră", zicea Evant). Adam a plecat, într-adevăr; dar feciorul său Sith, care era drept, n-a vrut să iasă de acolo, el și semințiа lui. Acolo au rămas și trăiesc, spune Evant, pînă astăzi. Nu ară, nu seamănă, ci se hrănesc cu fructe și beau apa dulce a fîntînilor. Cînd mor, sufletele lor ajung în alt loc și mai bun.

Aveau femei, dar femeile nu locuiau cu ei, ci în alt ostrov, unde erau îngrădite cu ziduri de aramă. Femeile veneau la ei în fiecare an cîte 30 de zile, timp în care se căsătoreau. Băieții ce se nășteau stăteau la mamele lor numai 3 ani, apoi erau crescuți cu bărbații. Fetele stăteau cu mamele pînă se măritau. Dacă murea unul din soți, celălalt nu se mai căsătorea. Cetatea femeilor nu putea fi văzută de nimeni și nici raiul, care se întindea dincolo de insula femeilor. Alexandru și-a luat rămas bun de la Evant și de la oamenii goi, de la nagomudri, și a ieșit din Ostrovul Macaronului, cu regretul că nu poate renunța la lume să trăiască acolo, cu blajinii. Acesta este pe scurt pasajul din *Alexandria* în care este relatată călătoria lui Alexandru Macedon în țara blajinilor.

Din materialul adunat de Simeon Florea Marian prea puține elemente coincid cu povestea *Alexandriei*, cum este, spre pildă, părerea locuitorilor din comuna Mînăstirea Humorului, după care blajinii ar fi urmașii lui Sith[16], sau părerea celor din comuna Brăești, după care blajinii trăiesc cu femeile lor 30 de zile, cînd se căsătoresc între ei[17]. Așadar, sursa legendei nu ar trebui căutată în mult cititul roman popular, ci even-

---

[13] *Alexandria în literatura română*, București, 1922, p. 15—17.

[14] Acesta reia ideea în *Contribuție la onomastica romanului lui Alexandru și romanului Troei* în „Grai și suflet", III (1927—1928) p. 2—3. Ostrovul Macaronului înseamnă, în grecește, insula fericiților, a blajinilor.

[15] Folosim textul publicat de N. Cartojan din *Codex Neagoeanus* (ms. rom. 3821).

[16] Cf. *Sărbătorile...*, III, p. 172 și nota 7.

[17] *Ibidem*, p. 174 și nota 1.

tual, într-un text de literatură patristică, sau într-un text de literatură apocrifă, așa cum este cel de care ne vom ocupa în rîndurile de mai jos.

Cu mulți ani în urmă, vizitînd casa din Suceava în care a trăit Simeon Florea Marian și răscolind colbul din biblioteca în care duhul său era încă prezent, am dat peste cîteva manuscrise vechi, din secolele XVIII și XIX, adunate de el de prin satele bucovinene[18]. Cu vremea, aceste manuscrise, împreună cu altele, au intrat în patrimoniul Academiei, ceea ce ne-a dat posibilitatea cercetării lor pe îndelete. Printre ele am găsit un mic manuscris româno-ucrainean — inventariat astăzi sub numărul 6042 —, care ne-a atras atenția în mod deosebit. Este vorba de un miscelaneu de 104 file și dimensiuni 15x9 cm. de literatură apocaliptică, literatură patristică, teologie dogmatică și literatură populară. Deși pe fila 60^{v} este menționată o dată care corespunde anului 1676 al erei noastre și care, după o răsfoire superficială, ar putea fi socotit ca an al copierii, mai ales că hîrtia n-are filigran clar și cursiva în care este scrisă ar putea fi acceptată ca aparținînd acelei vremi, credem mai degrabă că manuscrisul a fost copiat la începutul secolului XVIII, de mai multe mîini. Limba unora dintre texte este mult prea curată, inteligibilă, curgătoare, ca să fie admisă ca aparținînd celei de-a doua jumătăți a secolului XVII. Manuscrisul a fost copiat în nordul țării, probabil într-o localitate avînd și populație ucraineană, căci filele 65—104^{v} cuprind textul unui Catehism, cîntări bisericești și un fragment de Cazanie, toate în limba ucraineană. Dealtfel însuși fragmentul care ne interesează — filele 16^{v} — 25^{v} — vădește mari influențe ucrainene în limbă. Am spune chiar mai mult : cel care l-a copiat trăia într-un mediu slav și cunoștea limba ucraineană a vecinilor săi.

Textele românești ale manuscrisului sînt :

1. Viața preacuviosului Alexie, omul lui Dumnezeu (filele 5—16)
2. Cetenie a lui sveati Zosima (de care ne ocupăm noi — f. 16^{v} —25^{v})
3. Cuvînt pentru judecata de apoi (titlul este în slavonă — f. 25^{v} —41)
4. Cuvîntul sfîntului Ioan Bogoslov, de vinirea Domnului Iisus Hristos[19] (f. 41—53).
5. Pentru prescuri și proscomidie (f. 53—54^{v}).
6. Fragmente de Pateric (f. 54^{v} — 56^{v}).
7. Descîntec de șarpe (f. 56^{v})
8. Fragment eshatologic (f. 56^{v} — 58)
9. Cunoștința tainii pocăinții și a ispovedaniei (f. 58—61).
10. Moartea lui Avram[20] (f. 61—64^{v})

Fragmentul care ne interesează, filele 16 — 25^{v}, este intitulat slavonește *Cetenie a lui sveati Zosima*, adică *Povestire a sfîntului Zosima* și aparține literaturii apocrife. Textul nu este cunoscut în literatura noastră

---

[18] Aceste manuscrise formează obiectul unui articol : *Simeon Florea Marian și vechea slovă românească*, apărut în „Studii și cercetări de bibliologie", XIII (1974), p. 113—131.

[19] Este Apocalipsul apocrif al Evanghelistului Ioan, studiat de B. P. Hasdeu în *Cuvente den bătrîni*, vol. II, 1879, p. 445—447 și mai tîrziu de către N. Drăganu în *Două manuscripte vechi : Codicele Todorescu* și *Codicele Marțian*, 1914, p. 179—188. Cf. N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, I, 1929, p. 92—99.

[20] Text incomplet al *Apocalipsului lui Avraam*; cf. N. Cartojan, *Cărțile populare*, I, p. 82—91.

pînă astăzi, din cîte știm. Nici B.P. Hasdeu, nici N. Drăganu, nici Gaster și nici N. Cartojan nu pomenesc despre vreun manuscris cu un asemenea conținut. Dar ceea ce este mai ciudat este faptul că nici Simeon Florea Marian nu pomenește de existența lui, deși este de bănuit că textul trebuie să-l fi interesat în cel mai înalt grad. Să fi intrat manuscrisul în proprietatea lui după publicarea vol. III din *Sărbători*? ! Ar fi pomenit de manuscris în vreo revistă de specialitate și erau destule după 1900, la noi în țară ! Să-l fi indus în eroare titlul și să fi socotit textul vreun fragment de *Pateric*, cu care n-avea de ce să-și fi pierdut vremea, mai ales că grafia nu este numaidecît foarte ispititoare? ! Probabil că aceasta este explicația cea dreaptă.

Conținutul textului se referă la legenda blajinilor, într-o versiune diferită de cea cunoscută, prin viu grai, în localitățile unde ea circula mai demult, diferită și de povestirea desprinsă din *Istoria lui Alexandru Macedon*, chiar dacă sînt unele elemente care le apropie.

Din pricina traducerii greoaie, deseori de neînțeles, este necesară rezumarea manuscrisului. Acesta ne înfățișează pe un oarecare călugăr Zosima, care s-ar fi retras în pustie, dornic să știe cum trăiesc rohmanii. Dorința i-a fost îndeplinită și într-o bună zi, ieșind din peșteră, a plecat la drum, fără să știe încotro se îndreaptă. După multe zile istovitoare, călătorind fie pe spatele unei fiare, fie pe aripile vîntului, ar fi ajuns la marginea Ermilisului, pe care l-a trecut cu ajutorul unor arbori, ce s-au plecat în fața lui ca niște punți verzi. Pe malul celălalt a văzut un om gol și apoi alții, neîncrezători în noul venit. Zosima, știind că Ermilisul nu putea fi trecut de nimeni și-a dat seama că are în fața sa rohmanii. Dealtfel aceștia, liniștiți de un înger, l-au luat în grija lor și l-au hrănit cu sucul dulce al rădăcinii arborilor, ce curgea ca o apă.

La rugămintea lui Zosima, unul din rohmani i-a dezvăluit originea și felul lor de viață : se trag din cetatea Ierusalimului. Cînd proorocul Ieremia a proorocit risipa cetății, cerînd tuturor să se pocăiască, părintele lor, care era rege în Ierusalim și se numea Rahman [21], fiul lui Asaf, l-a ascultat pe prooroc, și a poruncit casei sale să se abată de la faptele rele.

După moartea lui Rahman s-a ridicat însă alt împărat în Ierusalim, din alt neam, ai cărui oameni nu respectau poruncile lui Ieremia. Și pentru că urmașii lui Rahman nu voiau să se amestece cu ei, noul împărat i-a chemat la sine și le-a poruncit să bea și să mănînce cu noii stăpîni. Credincioși dovezilor de pocăință ale lui Rahman și refuzînd invitația noului împărat, acesta i-a aruncat în închisoare. Însă în chiar aceeași noapte, se spune în text, s-a ivit o lumină puternică în temniță și un înger i-a luat de păr, i-a scos afară și, așezîndu-i pe un nor, i-a dus în țara unde se găsesc. Aici au hrană din belșug, dar sînt lipsiți de lucrurile pe care le folosesc oamenii de pe pămînt: n-au case, veșminte, fier, aur, argint, n-au vite și nici vii ; nu se aude tunetul și nu plouă niciodată. Se căsătoresc,

[21] Este de prisos să menționăm că în cartea proorocului Ieremia nu se vorbește nicăieri de Rahman, sau de Asaf. O vagă apropiere poate fi făcută între rahmani și recabiți (urmașii lui Recab) care, trăind în vremile de groază ale apropiatei cuceriri chaldeene au ascultat de cuvîntul tatălui lor, Ionadab și s-au pocăit. Ei n-aveau nici vii, nici țarine, nici semănături și erau dați ca exemplu de Ieremia, locuitorilor Ierusalimului, pentru virtuțile lor. Cf. *Biblia, Cartea lui Ieremia*, cap. 35. În *Biblia* rusă, Recab se numește Rahavl.

dar nu locuiesc cu femeile lor decît atîta pînă ce se nasc doi copii; după aceea se despart şi trăiesc separat, în curăţenie. Ei trăiesc în afară de timp; nu măsoară nici anii, nici lunile şi nici zilele, ci toată viaţa lor este ca o zi. Deşi sînt goi, nu se sfiiesc unii de ceilalţi. Mîncarea şi băutura nu scad niciodată. Mai departe se povesteşte că fiind informaţi de tot ceea ce se petrece pe tărîmul oamenilor de pe pămînt, ei se roagă pentru cei păcătoşi. Dacă rugăciunea lor este ascultată, cade peste ei mană din cer, asemeni aceleia cu care se spune că ar fi fost hrăniţi strămoşii lor în pustie. Ei susţineau că ar şti cînd se schimbă anii şi cînd va veni judecata de apoi.

Ei nu suferă de nici o boală, iar ceasul morţii, pe care îl ştiu dinainte, nu-i înspăimîntă. Ei trăiesc fiecare trei sute de ani, iar lumea blajinilor ar dăinui 1080 de ani. Cei care mor, sînt întovărăşiţi „pînă pre locul răpaosului" de toţi blajinii. Îngerii le sapă gropile. Toată viaţa lor ar fi fost scrisă pe o carte, pe care ar fi luat-o un înger la sine.

Acelaşi înger l-a adus din nou pe Zosima în peştera sa. I-a aşezat pe masă cartea cu viaţa blajinilor şi mîncarea adusă de pe tărîmul lor, apoi a dispărut. În locul îngerului s-a ivit diavolul cu ameninţări teribile la adresa lui Zosima, pentru că a umblat la rohmani, şi la adresa tuturor acelora care ar citi cartea adusă de acolo.

Zosima ar fi trăit încă 38 de ani şi a trimis în lume această povestire a rahmanilor. Cînd a venit vremea ca să moară, acelaşi înger a venit la el. Alţi îngeri au străjuit apoi gura peşterii, unde murise Zosima, pînă cînd a crescut un finic cu şapte tulpini, care a acoperit întreaga peşteră şi care există pînă astăzi. Acel finic ar avea puteri tămăduitoare de toate bolile.

Uneori povestea se apropie de textul *Alexandriei*; întîlnirea cu omul gol, prezenţa pomilor roditori, ce le slujeau şi de adăpost, fîntînile cu apă dulce, viaţa separată a femeilor de a bărbaţilor şi întîlnirea lor o dată pe an, pentru scurtă vreme, creşterea separată a copiilor, sînt elemente care coincid în amîndouă textele. În rest, deosebirile textuale sînt atît de mari, încît *Povestirea lui Zosima* trebuie socotită o operă cu totul originală, adevărata legendă a blajinilor.

Dealtfel, lucrurile aşa se petrec. Textul românesc nu este altceva decît traducerea din rusește, cu puţine modificări, a legendei rahmanilor, făcută fie după un text din sec. XIV, fie, mai degrabă, după un text din sec. XVII. Deosebirile dintre cele două manuscrise sînt, dealtfel, neînsemnate [22].

Textul rusesc, foarte explicit (dar nu şi pentru traducătorul român) ne ajută la înţelegerea unor lucruri, greoi traduse în româneşte. Spre pildă, viaţa blajinilor ţine, după textul românesc, 300 de ani şi 1080 de ani, ultima cifră făcînd de neînţeles conţinutul. Manuscrisele ruseşti precizează că rahmanii trăiesc între 100 şi 360 de ani, ba chiar şi 1800 de ani.

---

[22] Textele ruseşti amintite au fost publicate de N. Tihonravov, în *Памятники отреченной русской литературы* (Monumente de literatură rusă apocrifă), tom. II, Moscova, 1863, p. 78—92. La stabilirea raporturilor cu textul românesc am fost ajutaţi de prof. univ. Gh. Mihăilă, căruia îi mulţumim şi pe această cale. În legătură cu circulaţia legendei rahmanilor în lumea slavă să se vadă articolul lui N. Sumţov, *Рахманы*, publicat în *Энциклопедикческий словарь*, vol. XXVI (pe cotor vol. 51), Petersburg, 1899, p. 382—383.

Traducătorul, neobişnuit cu cifrele, în loc să scrie 1800, a scris 1080 şi n-a înţeles nici sensul exact al frazei.

Altă deosebire între texte, care ajută la înţelegerea legendei în româneşte, este povestirea despre mana pe care le-ar trimite-o Dumnezeu din cer şi care le-ar da posibilitatea să stabilească scurgerea timpului. Manuscrisele ruseşti precizează că rahmanii se hrănesc cu mană în tot timpul postului şi că după frecvenţa manei îşi dau seama că a trecut un an şi că se apropie Paştile !

Nu este lipsită de interes explicaţia pe care o dau textele ruseşti apei Eumia (ms. din sec. XIV), sau Eumeasi (ms. din sec. XVII), reluată de traducătorul român, sub denumirea de Ermilis, adică apa care înconjura ostrovul rahmanilor. Aceasta avea 30 verste lăţime, n-avea fund, iar prin norii care se ridicau la suprafaţa lui, se înălţa pînă la cer.

Povestirea lui Zosim este o operă apocrifă, dar nu una eretică. Elementele religioase, precumpănitoare, nu vădesc urme de erezie. Îndemnul din finalul povestirii, pentru lectura ei şi credinţa în rahmani, sînt în egală măsură îndemnuri la ţinerea sărbătorii Paştile blajinilor şi a obiceiurilor legate de legendă, care erau anterioare datei la care a fost scris manuscrisul.

Care va fi fost motivul pentru care textul n-a circulat în vechea noastră literatură, sau a circulat într-un număr restrîns de copii, este foarte greu de precizat.

Să fi intervenit biserica oficială pentru înlăturarea legendei, aşa cum se pare că a intervenit şi în cazul altor legende apocrife sau apocaliptice, de vreme ce răspîndirea lor este din ce în ce mai rară, în a doua jumătate a secolului XVIII ? Este posibil. În orice caz, publicarea unui corpus al legendelor apocrife, în folosul exclusiv al filologilor şi istoricilor literaturii noastre, se impune ca o necesitate.

CITENIE A LU<I> S<VE> TI ZOSIM

Era un omu într-un pustii ; pre nume îl chema Zosim. Şi nu mînca f. 16
pîne cîte patrudzăci de dzile, nici vedè acolo faţă de om [acolo]. Şi să ruga lui Dumnedzău să vadză viaţa oamenilor lui Dumnedzău, rohmanilor. Şi acie stătu îngeărul lui Dumnedzău înainte lui şi dzisă lui : Zosime, omul lui Dumnedzău, iată că m-au trimis Dumnedzău să-mi spui cuvînteţi de la toată vederĭa lui Dumnedzău. Credinţă să-ţi pui, că ai şi tu credinţă cătră omenii lui Dumnedzău ; ce însă să nu lăcueşti cu dînşii, să nu să întrăstedze inima ta.

El dzisă că postesc ; cîte 40 de dzile n-am mîncat / pîne, să vădz f.
aceasta. Şi mă sculai dentr-aceĭa peştiré şi purceş şi nu ştie încotro mă duc. Şi mărşi 40 de dzile şi de ci nu mai putè. Ce şedzui 3 dzile şi mă rugai lui Dumnedzău. Iar, ĭa, veni la mine o fiară ĭute dentr-acel pustii şi să plecă de mă luo pré sine şi mă dusă în 40 de dzile. Şi atunce mă descălică de pre sineş, să dusă de la mine la alte fer<ă>ĭuţî ca dînsa, întru nişte peştiri mari. Şi eu mă spărieĭu şi mă rugai lui Dumnedzău. Şi la mine veni un vînt mare şi mă luo pre sine şi mă dusă 12 dzile şi mă pusă în ţărmurile unii ape ce să chema Ermilisul. Şi vruĭu să / trăc ; iar apa strigă şi dzisă : f. 17
Zosime, omul lui Dumnădzău, nu mă vei putè, că nu iaste putere să tracă

de acolo, nici pasirile ce îmblă în vînt, nici vîntul, nici sorile, nici diiavolul den lume deşartă. Şi căutai un nuor dentr-apă pînă ‹în› cer. Şi eu mă rugai lui Dumnedzău, iar ele iaşiră doo lemne din pămînt şi unul ce fu de cătră mine, el, să plecă pînă la mine şi mă luo pre sine şi mă dusă pînă la mijlocul apii. Şi mă tîmpină alt lemnu şi mă luo pré sine şi mă pusă în latura sa. Şi odihnii într-acel loc 3 dzile. Şi după acei mă sculai şi purceş iar.

Eu, mărgînd, eu n-ave‹m› unde şedè, că era acel pămînt / plin f. 18
de apă şi de totă bunătatè. Şi nu era daluri, ce era tot şes şi cu flori înfrumuşăţat. Şi într-un loc văzdui un om şădzind, numai cu pielè. Şi gîndind întru mine şi dziş : au do‹a›r să păduché, sau va fi diiavol ; ce-mi aduşi aminte că-mi dzise ace apă : nu mă poate trece nime, nici diiavolul den lume deşartă. Ce mă duş la dînsul şi dziş : bucură-te, frate. Şi el îmi răspunsă şi dzisă : binele lui Dumnedzău fi-va cu tine. Şi dzisă : spune-mi, omul lui Dumnădzău, cine eşti tu ? Şi eu spuş lui şi dziş : de ceilalţi omini sint ; ce am venit să rogu Dumnedzău aice, de sine, arată-mi această ascunsă viiaţă şi cum le este / săvîrşitu acestora. Şi [şi] ne sculăm înpreună f. 18v
şi ne rugăm lui Dumnădzău. Şi veni îngerul lui Dumnădzău den cer şi ‹dzi›s‹ă› lor : nu vă temereţi de acest om, că l-au trimis Dumnedzău la voi să fie numai şepte dzile ; deci să va duce iar de la voi.

Şi mă luo unul dentru ei şi mă dedé la s‹lu›gile lui şi dzisă : păziţi acest om 7 dzile. Ei mă luară, slugile şi mă dusără la locurile sale. Şi eu ‹îi› văzduiu suptu nişte lemne lăcuind ; şi mînca din al 6-lè ceas în al noalè ceas. Şi eşiè nişte apă dulce ca mierea din rădăcinile acelor lemne şi săţioasă şi apoi iar să înturna la locurile sale, de care / şi mîncai. f. 19
Şi audzi şi alţi mulţi, de mine că am venit de aice şi să spărie toată acè ţară şi viniè toţi să mă vază, că le era minune de mine. Eu, spuind lor, iar svîntul mieu nu mai putè cu trupul. Ce dziş celue ce-mi slujiè : frate, de va mai veni cineva şi alţi să mă vadză, iar tu dzi : nu este aice, să mă răpaos. El dzise, acel om a lui Dumnedzău : o, vai de mine, ce va fi de voi face aşè ; că mă voi arăta cu grèşala lui Adam. Şi să rugă el să spui eu, *cum ne rugăm noi lui Dumnădzău.* Şi iar dzisă : spune-mi, oa‹me›, în ce bine vei să-ţ facem. Eu dziş lor : voi să ştiu viiaţa vostră.

Ei să bucurară forte / şi lua o *‹tăiat rîndul de sus›* viiaţa sa şi f. 19v
grăi : ascultaţi, fii mei, omul lui Dumnedzău, că noi încă sîntem de acee omeni. Ce cînd spusă Irimie proroc că ciatatè nostră, Erusalimul, prădat va fi de alte limbi, el au aruncat văşimînturile sale în foc şi présără capul său cu cenuşă şi spuse omenilor tuturor să să întorcă din lucrurile sale ce au făcut făr-lege.

Aceasta audzi părintile nostru Rahmanul, ficiorul lui Asafuvu şi ne ‹dzise :› ascultă fii, tatălui vostru, Rahmanul, dezbrăcaţi-vă veş-mintile vostre cele bune şi băuturile nu beţi, pînă va audzi Dumnedzău ruga me. Noi / *‹rîndul de sus a fost tăiat›*, părinte, noi face-vom. Şi f. 20
rugînd ‹pe› Dumnedzău cu plîngere [şi] întorsă de ‹cătră› noi mîniè sa, Dumnedzău.

Iar după ci muri părintele nostru, a cetăţii Erusalimului şi fu alt împărat şi să adunară omenii la dîns‹ul› şi grăiră lui de la noi : împărate, sint aice, a celue împărat, nişte omeni ; cu noi nu vor să se mestice. El lui chemă împăratul la sine şi dzise lor : cine sinteţi voi ? Noi dzisăm : de ai tăi sîntem, a cetăţii Erusalimului. Iar împăratul dzisă :

a cui ficior<i> sinteţi? Noi dzisăm : de ruda ta, a <îm>păratului Rohman, ficiorul lui Asafou ; deci cînd spusă Irimie proroc, părintele nostru, că va peri cetatè Erusalimului, el n-au / *<rîndul de sus a fost tăiat>* <mîn>- f. 20
careţi pîne, pînă va audzi Dumnedzău pre noi. Iar noi fecem aşè şi întorsă Dumnedzău mîniè sa despre noi.

Şi dzisă împăratul : bine-ţ făcut aşè, ce încă cu noi acmu vă veţi mestăca, de veţi mînca şi veţi bè. Iar noi dzisăm împăratului : nu vom tréce dzisa împăratului nostru. Iar împăratul să mînie pré noi şi n<i> aruncă în tămniţă. Şi într-acee nopte fu lumină în tămniţă şi ne luo pre noi îngerul de păr den temniţă şi ne dusă pré un nuor şi ne adusă acel nuor cu apă dedesuptu şi ne adusă cu îngerul acii, într-această ţară. Şi veni nuor den cer de stătu pîn-în pămînt ; şi / ne asămînăm noi pre f. 21
această ţară a nostră. Hrană este bună şi săţîosă ; şi esă din rădăcinile cestor lemne apă dulce ca mier<ea>, de bem noi aice. Şi iar ascultă, fii omenesc ; întru noi vie nu-i, nici vaci, nici fieri, nici cas<e>, nici văşmînturi, nici cuţite, nici argint, nici aur, nici ploe, nici tunet, nici altăceva de aur întru noi. Iar cine-ş ia mueré aice, el face numai doi ficiori cu dînsa ; după acee să împart de lăcuesc în curăţănie. Şi nu este întru noi numărul ailor, nici a lunilor, nici a ceasurilor ; ce tote dzilile nostré sint ca o dzi. f. 21
Şi întru sălaşile nostré / dzac flori dentr-aceste lemne şi scăldămu-ne pré însăle. Deci cee ce n-avem veşmînt, noo nu-i ruşine unul de altul. Şi să înmulţăşte mîncarea şi băutura în tote dzile, de mîncăm şi bem şi ne însăţăşăm.

Şi ştim de cee lume şi de voi, drépţii, şi de păcătoşi. În tote dzile vin îngeri de ne spun de voi, că de namul vostru sintem şi noi. Că direpţ acie ne lasă pré noi Dumnedzău într-această ţară, să lăcuiască şi îngerii cu noi, de ne spun noa de lucrurile vostre ; şi noi de dirăpţi ne bucurăm, iar de păcătoşi plîngem cu lacrămi. Şi rugăm <pre> Dumnedzău şi să / încetedze mîniè sa despre voi, să fie ertate pacatile vostre. f. 22

Deca so<s>iaşte ruga nostră la Dumnedzău, noi ştim că atunce cade noo mană de la Dumnedzău, cee ce a fost dat Dumnedzău părinţilor noştri în pustii. După acee înţălegem cînd să schinbă aii şi cînd va veni dzua de <în>vieré. Şi ştim acela an, şi după acee ne rugăm lui Dumnedzău trii dzile şi trii nopţi. După acee ştim ceasul morţii, cînd vo<m> muri. Şi nu-i nici o bolă întru noi, ce-i tot bine şi libov şi nu dorim de nemic. Îngeri vin bucuroşi după sufletile nostre. Sfinţi îngeri, dacă sos<es>c ei la noi, la suflete, ei dzic aşè : / purcede, că t-au chemat pré tine f. 22
Hristos. Atunce iasă sufletul den trup şi să apropie cătră înger, tindzindu-şi mînule. Iar ei dzic, îngerii : pasă acmu, fericite suflete, la dumnedzăul tău. Şi a vieţii acei lumi sint trei sute ; deci cine agiunge atîţe ai, atunce moré. Iar viiaţa nostră iaste 1080 de ai, date noao de la Dumnedzău. Iar cînd vinu îngerii la Dumnedzău, cine va lua dentru noi, iar noi mergem şi noi cu însu, pînă-l duc îngerii sufletul pré locul răpaosului. Şi îngeri înc<ă> şi sapă gropniţa trupurilor nostre. Şi noi ne adunăm atunce /, şi mic şi mare. Deca e<se> sufletul den trup, atunce îngerii f. 23
înalţă sufletul, cîntînd cîntice dumnedzăeşti. Şi cînd îngeri<i> îl timpină, ei-l sărută. Şi decă-l duc în loc unde vor să-l închine lui Dumnedzău, svinţia sa însuş, Hristos, Fiiul lui Dumnedzău celui viu, cu îngeri<i> svinţii sale iau sufletul nostru de-l duc la scaunul părintelui de veci. Şi iar, cînd cîntă îngerii în cer, [iar] noi audzim glasul lor ; iar cînd

cîntăm noi pre pămînt ei încă aud glasul nostru. Şi cînd ne închinăm noi sufletul nostru lui Dumnedzău, atunce noi cădem cu faţa la pămînt. Deca primeşte Dumnedzău acel suflet, atunce ne sculăm noi de la / pămînt; f. 23v
[de] deca cade acel suflet în locul răpaosului, atunce şi noi mergem în besĭarică şi săvîrşim ruga cătră Dumnedzău.

Aceste tote scrisără. Şi mă luo îngerul de mînă şi mă adusă în 40 de dzile pînă la peştirea ce fui dentîi într-însa. Şi-mi pusă acee mîncaré şi-mi pusă şi cartè ce am didĭasă la omenii lui Dumnedzău, pe masa peştirii mele şi să dusă de la mine îngerul. Şi aciĭaş stătu diavolul [în văd?] obraz groznic în lînă şi plinsă cu amar. Şi dzisă că : ce îmblaşi la rohmani, îmblaşi; ce-ţ voĭu eu a erta, cum te voĭu perde şi toţ ceĭa ce vor lua cartè aceasta/, ce este adusă de acolo. Şi dzisă acest cuvînt şi să dusă de f. 24
la mine.

Şi cînd fu a opta dzi, el adusă cu sine 8 draci să mă apuce din peştiré. Eu, dec-ai vădzui, fecii rugă în 40 dzile şi diavolul stătu înainte peştĭari<i> mele. El plînsă şi dzisă cum cît om de pre lestim (?), atita lume dobîndescu, iar ruga ta mă birui. Şi începu a purcede de la mine cu soţiile sale; şi iar să plînsă diiavolul [plînge cu amar [mar]] şi dzisă : făgăduĕşti-te şi te giur cu tărie a şepte ceruri că viaţa ta gios este; deci nu voĭu mai veni într-acesta loc. Atunce eu-l trimiş în focul / de veci. f. 24v

După aceĭa veni la mine îngerul lui Dumnedzău, de fu cu mine aice, [şi cînd] şi alţi îngeri. Şi vişu <sic> acie în 38 de ai şi trimiş în lume această citiniĭa a dumnedzăeştilor omeni, rahmanilor.

Şi deca audzi diavolul că este citiniie, ce este de la fereciţii omeni rahmani, el plînsă, diavolul, pentru ce va hi în lume şi eu voi să hiu într-însa şi după săvîrşitul ailor. 38 de ai, el veni la mine, de la Dumnedzău, acel înger ce mă trecu înapoi, preste acea apă de la omenii lui Dumnedzău, de la rahmani. Atunce să adunară dentru ceĭa laturé, în veşminte / călu- f. 25
găreşti şi citi acea viiaţa a omenilor lui Dumnedzău. După acee întra într-acela cin să dusă sufletul mieu den trupul mieu. Iar îngerii păzir<ă> trupul sufletului Zosim<ii>, pîn' crescu un finic în gura peştirii cu şepte gemînăr<i>. Şi crescu pîn'acoperi totă peştirea şi este pîn'astădzi. Şi acolo este multă vindecar<e> betegilor de tote bolile, cine ar merge acolo.

Dirept aceĭa ferice de omeni<i> aceĭa ce aud citenie svîntului Zosin <sic> şi a v<i>eţi<i> fericiţilor oameni rahmani şi vor lua credinţă întru sine. Acelora fi-va milostivul / Dumnedzău mîntuitor şi agiutor f. 25v
de tote nevoile. Şi ferici de omul cela ce va citi citenie sv<î>ntului Zosim.

A Domnului ĭaste slava şi închinăciune şi tăriĭa Părintelui şi Fiĭului şi Duhul svînt şi acmu <şi> pur<ur>ea, întru veci de veci. Amin.

AL. SĂNDULESCU

Tudor Vianu despre Eminescu*

Foarte bună ideea Editurii Junimea de la Iași de a publica o colecție de studii eminesciene, în întîmpinarea celor 125 de ani de la nașterea marelui poet. Începutul s-a produs în chip fericit cu doi dintre cei mai devotați cercetători ai operei lui M. Eminescu : G. Ibrăileanu și Tudor Vianu, a căror activitate în acest domeniu a rămas oarecum difuză, necristalizată într-o lucrare de sinteză, așa cum a realizat-o G. Călinescu. În afara caracterului omagial, trebuie să-l remarcăm și pe acela de funcționalitate al unui asemenea tip de ediție. Atît studiile și articolele lui G. Ibrăileanu, cît și cele ale lui Tudor Vianu au rămas în volumele lor cuprinzînd o varietate de scriitori și aspecte, dacă nu cumva în publicațiile vremii. Pînă la tipărirea operelor lor complete, întreprindere ce se găsește abia la primii pași, culegerile inițiate de editura ieșeană împlinesc o necesitate de primul ordin.

Am putea spune că Tudor Vianu își afirmă virtuțile de istoric literar, după ce făcuse dovada profundei și sistematicei sale gîndiri estetice, cu volumul din 1930, *Poezia lui Eminescu*, întrunind cîteva din studiile sale cele mai de seamă. Noul cercetător își îndrumă investigațiile mai întîi pe o linie filozofică și de conținut, propunîndu-și să demonstreze cum a ajuns lirismul eminescian la conștiința originalității lui, să distingă temele cele mai reprezentative și tendințele ideale ce-i străbat sentimentul. Pornind de la o caracterizare a lui C. Dobrogeanu-Gherea, întemeiată în primul rînd pe poeziile apărute între 1869—1874, concentrată în formula, oarecum simplistă, „idealism progresist și pesimism reacționar", Tudor Vianu îi opune o alta, mai legată de opera de tinerețe a poetului, ca și de contextul ei literar și istoric : „Se poate spune în adevăr că cercul de idei al poeziilor de tinerețe ale lui Eminescu aparține mai cu seamă romantismului de nuanță franceză, așa cum el și-l va fi asumat, nu numai din contactul direct al lecturilor sale de tînăr, despre care avem puține știri, dar și din atmosfera generală a literaturii noastre, care pînă la 1870 gravita încă în aceeași sferă". Atitudinile și motivele romantice, concentrate în trei mari categorii : ale liricii sociale, filozofice și erotice, sînt examinate apoi din unghiul filozofiei, al folclorului, al culturii antice, al muzicii etc.

---

* Tudor Vianu, *Mihai Eminescu*, prefață de Al. Dima, ediție îngrijită de Virgil Cuțitaru, Editura Junimea, Iași, 1974.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 275-277, București, 1975.

Vianu urmăreşte mai adînc decît cei de pînă la el ecourile schopenhauriene, izolînd temele ce provin din frecventarea îndelungată a operei filozofului german, tălmăcindu-le („Voinţa de a trăi" îşi află expresie în „dorul nemărginit" eminescian) şi identificînd, în felul acesta, filiera prin care poetul român a ajuns la izvoarele înţelepciunii indiene şi la stoicismul greco-roman, în speţă, la Epictet, de la care a împrumutat viziunea lumii ca teatru. Ideea va fi dezvoltată în studiul *Voluptate şi durere*, unde sînt scoase la lumină alte ramuri ale influenţelor, de astă dată literare (Tieck, Novalis, Hölderlin), se fac asociaţii extrem de sugestive între „farmecul dureros" eminescian şi „dorul" din poezia noastră populară, pe de o parte, şi „dorul nemărginit", dorul metafizic, pe de alta. Expresia voluptăţii şi a durerii se leagă, după T. Vianu, de trei împrejurări : de aceea a iubirii, a morţii şi a muzicii atotcuprinzătoare. Pe aceasta din urmă o defineşte exegetul, în repetate rînduri, ca aparţinînd „celui mai de seamă poet muzician al literaturii româneşti" şi ca fiind alcătuită „din şoapte, foşnete, îngînări, din sunete pierdute, molcome, line şi abia auzite, din vaiere, auiri şi cîntec de izvoare, din torsul greierilor şi al cariilor, din baterea înceată a ramurilor", adică din elementele ei cele mai caracteristice. Seducţia de ordin muzical va forma dealtfel obiectul unui studiu aparte despre *Armonia eminesciană*, care, prin substanţa observaţiilor ce le conţine, trimite la amintita *Voluptate şi durere*, ca şi la alte cercetări, care, în fond, sînt legate într-un adevărat sistem de vase comunicante. Armonia poeziei lui Eminescu izvoreşte din însăşi filozofia poetului, căci, notează criticul, „ea este expresia unei renunţări, resimţită în punctul în care presentimentul odihnei apropiate complică durerea cu farmec şi cu fericire". Aspiraţia către stingere imprimă şi caracterul contemplativ al pesimismului eminescian, văzut în relaţia lui nu numai cu muzica, dar cu natura în întreg cuprinsul ei (cu efectele de lună, cu pădurea şi lacul).

Tudor Vianu consideră şi el că sinteza categoriilor lirice mai de seamă pe care le-a produs poezia lui Eminescu este *Luceafărul*, creaţie ce ar aparţine liricii mascate, una dintre formele cultivate de poet, alături de lirica eului personal (predominantă) şi de lirica rolurilor. Analiza marelui poem îl conduce pe exeget la constatarea caracterului ei păgîn şi implicit a puternicelor elemente de cultură antică ce au contribuit la formaţia spirituală a poetului. Tema va reveni în studiile de mai tîrziu, ca de exemplu, în *Imaginea Greciei antice în „Memento Mori"* sau în capitolul consacrat acestui „cîntec de jale al universului", din lucrarea *Arghezi, poet al omului*, capitol ce ar fi putut fi inclus de asemenea în culegerea de faţă.

Direcţia filozofică a preocupărilor lui T. Vianu, întărită şi prin urmărirea influenţei lui Hegel asupra lui Eminescu, este dublată de aceea analitică şi stilistică, domeniu în care, se ştie, autorul *Artei prozatorilor români* figurează în critica noastră printre marii iniţiatori. Foarte meticuloase, apelînd la metodele lingvisticii (examinarea formelor gramaticale şi a lexicului) şi statisticii (frecvenţa unor expresii şi cuvinte) şi de aceea, pe alocuri, mai aride, sînt studiile *Expresia juvenilului la Eminescu*, *Expresia negaţiei în poezia lui Eminescu* şi *Epitetul eminescian*, însă extrem de bogate în concluzii. Ideea care domină este aceea de adîncime, pe care va completa-o cu alte două dimensiuni : vastitatea şi înălţimea. Acelaşi lucru va fi observat în legătură cu proza literară, alături de exa-

cerbarea voluptății (*Cezara*), de excelența viziunilor paradisiace (*Sărmanul Dionis*), de ironia romantică și cu, din nou, lirica mascată : „Prin adoptarea măștii, Eminescu coboară mai adînc în sine. Pentru trecerea către eul colectiv sau către eul general, poetul ajunge la expresia unor sentimente mai vaste".

Comparatistul T. Vianu întreprinde o paralelă între Eminescu și Madách, într-o comunicare unde, din păcate, s-au strecurat și unele judecăți nedrepte (surprinzătoare) la adresa lui T. Maiorescu și a „Junimii", care ar fi avut o influență negativă asupra poetului. Înscriindu-se în aceeași arie de preocupări, interesant era de inclus în sumar, de asemenea, articolul *Eminescu și Shakespeare*, în care, dacă nu se epuizează materialul, se atrage atenția asupra unei teme foarte importante pentru literatura română în context european.

Studiile scrise de strălucitul profesor în ultimii ani de viață acordă o mai mare atenție postumelor, a căror publicare a făcut ca imaginea poetului să evolueze în mare măsură : „A ieșit la iveală un Eminescu titanic, revoluționar, cioplitor al unor blocuri uriașe, din care poeziile publicate în timpul vieții înfățișează numai cîteva aspecte". Exegetul este acuma atras în mod deosebit de situarea marelui poet în concertul universal al valorilor, de sublinierea trăsăturilor fundamentale ale operei lui și a contribuției excepționale pe care o reprezintă pentru întreaga noastră cultură : „Prin Eminescu gîndirea și sensibilitatea românească au trăit o extindere a orizontului lumii, al cugetării și al simțirii care ne-au transformat în mod esențial. Fără el am fi cu toții altfel și mai săraci". Se accentuează tendința de generalizare, spre un comentariu liric, abia reținut, sub masca destul de transparentă a persoanei a III-a, care dă expresie obiectivă marelui cult eminescian, păstrat mereu fierbinte în inimile tuturor generațiilor de români : „Seducția eminesciană este tiranică și indiscutabilă. Cititorul eminescian are impresia că nu se poate sustrage farmecului care îl învinge. Poetul lucrează asupra lui cu puterile unui muzician". Tudor Vianu însuși s-a lăsat sedus de acest farmec perpetuu, care l-a însuflețit spre studiile nu o dată pătrunzătoare, înmănunchiate acum într-o singură carte și care se așază la loc de onoare printre acelea închinate Poetului.

Alexandru Duțu, *Umaniști români și cultura europeană*, Editura Minerva, 1974, 225 p.

Cu preocupări deopotrivă pentru literatura română — în special cea a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea și pentru încadrarea ei în dimensiunea spațială și temporală a literaturii europene prin stabilirea nu numai a contactelor și a influențelor detectate de cercetarea pozitivistă, ci în special a parametrilor ei de originalitate,— și pentru studiul modelelor umane și a evoluției structurilor mentale, materializate în numeroase volume și articole care s-au recomandat prin valoare cercurilor de specialiști din țară și de peste granițe, Al. Duțu ne prezintă un nou studiu comparat de istorie culturală.

Lucrarea este alcătuită din trei secțiuni, inegale ca proporție, calculate tocmai pentru a sublinia treptele demonstrației, *„Patrimoniul culturii universale" și diversitatea culturilor* (p. 5—72), capitol de expunere a premiselor teoretice — factori și coordonate cu care va opera autorul în cadrul raportării umanismului român la cel european, *Apropieri și distanțări* (p. 73—190), capitolul de analiză propriu-zisă a termenilor ecuației propusă spre rezolvare și *Conexiuni și redimensionări* (p. 191—210), concisa secțiune finală de punctare a rezultatelor, de corectare implicită a unor date depășite despre cultura română în secolele Renașterii europene, de evidențiere a concluziilor.

Astfel construită, prin argumentele pe care le oferă și prin concluziile la care ajunge, lucrarea apare ca o teză a cărei susținere servește unui scop cultural național, implicit patriotic, de a proba existența, dacă nu a unei etape istorice de cultură, cel puțin a unei întregi orientări esențialmente umaniste în civilizația noastră : „Restituindu-l astăzi conștiinței noastre culturale, modelul umanist se impune atît prin locul pe care l-a deținut în mișcarea culturală europeană de la cumpăna secolelor XVII—XVIII, cît și ca expresie a unei autentice experiențe intelectuale" (p. 206). „Acest umanism care a susținut de-a lungul secolelor discret, dar tenace, înfăptuirile cele mai nobile, împlinind aspirațiile umane cele mai profunde, a putut fi trecut cu vederea ori de cîte ori cultura noastră a fost privită din exterior spre interior. Este firesc, însă, ca el să revină global, ca sinteză, în conștiința noastră, în procesul de reconstituire a unei tradiții de civilizație ce se desfășoară concomitent cu procesul de reînviere a patrimoniului culturii universale" (p. 210).

În deschiderea secțiunii întîi, capitolul *Fragmentul și întregul* are drept scop, pe de o parte, discuția conceptului de umanism în istoria culturii, discuție de pe premisele cercetării moderne a secolului nostru, în replică cu interpretările formulate de înșiși cugetătorii și artiștii Renașterii, de teoreticienii romantici, de adepții gîndirii pozitiviste, și a rolului său în compunerea unui model cultural care a pus bazele creerii patrimoniului culturii universale și, pe de altă parte, recomandarea de a aplica cercetarea interdisciplinară (efortul convergent al filozofilor, sociologilor, psihologilor, istoricilor, literaților, folcloriștilor, artiștilor) pentru decelarea componentelor curentului în multilaterala lui accepțiune.

Umanismul, ca și romantismul, dublu ipostaziat în curent și formă de spirit, apare în primul rînd în semnificația sa îndoită de curent cu determinante istorice și de principiu universal. Și această a doua față a umanismului are rolul generator de exemplu sau model cultural universal, factorul decisiv, cum arătam mai sus, în existența patrimoniului culturii universale. Se analizează, în continuare, modelul în diferite bazine de cultură europeană, cu precădere în sud-estul Europei, universalismul bizantin, zonă cu mare influență asupra conturării specificului umanismului român. De subliniat ca pozitivă atitudinea autorului în consens cu cele mai recente contribuții ale bizantinologilor de marcă de a raporta în permanență curentul, așa cum s-a dezvoltat el în țările române, la aria sud-est europeană ca emițător de influență și ca fundal de reliefare a specificului.

După această punere în problemă, capitolul al doilea, *Expansiune și concentrare*, aplică o parte din date la cultura română, subliniind particularitățile umanismului din țările

noastre — finalitatea politico-socială, spiritul civic, continuitatea poporului (limba, obiceiurile, istoria), patria, „multiplele legături ale colectivităţii cu pămîntul pe care a vieţuit în decursul mileniilor şi cu realizările înaintaşilor". Or tocmai aceste aspecte sînt constituentele ideologiei revoluţionare a paşoptismului, pornit să descopere şi să propăşească originalitatea nealterată a fiinţei şi culturii române. Idealul paşoptist se suprapune astfel setei umaniste de redeşteptare a valorilor latente, în acea sincronie de curente culturale care formează una din trăsăturile de originalitate ale literaturii noastre.

Centrul de greutate al acestui capitol îl constituie prezentarea, examenul şi ilustrarea cu literatura franceză a celor două tipuri de factori care se intercondiţionează în procesul contactelor dintre culturi: *factorii de deplasare* „ca orientarea activităţii intelectuale spre multiplicarea datelor cunoaşterii şi spre noua sistematizare a existenţei, preponderenţa acordată unui tip de organizare socială şi unui mod de umanitate, considerate superioare celor precedente sau celor adoptate de alte culturi" şi *factorii de stabilitate*, „ca orientarea activităţii intelectuale spre adîncirea tradiţiei (prin reducerea valorilor înscrise pe durata lungă), preponderenţa tipului de organizare socială şi a modelului de umanitate moştenit, considerate superioare celor propuse de alte culturi şi corectate în funcţie de dezvoltarea tradiţiei" (p. 54). Factori care determină fie expansiunea culturală — impunerea modelului — (prin preponderenţa celor de deplasare), fie concentrarea culturală — consolidarea tradiţiei.

Secţiunea primă se încheie cu *Ritmul contactelor culturale*, capitol de consideraţii asupra reţelei relaţiilor dintre zonele de cultură şi, totodată, capitol de erudiţie în maniera solidă a istoricilor literari.

A doua secţiune, *Apropieri şi distanţări*, la rîndu-i structurată tripartit, este adevăratul „plat de résistence", axul care semnează contribuţia lui Al. Duţu la delineerea profilului umanismului român, în care coexistă elementele clasice, renascentiste, baroce, luministe, fără să minimalizăm contribuţia teoretică expozitorie a primei secţiuni.

Cuvîntul, cartea şi imaginea este o istorie condensată a culturii române în a doua jumătate a secolului al XVII-lea (istorie, litere, folclor, plastică, arhitectură) cu aparatul necesar al erudiţiei, prin referiri şi trimiteri, studiu de analiză şi interpretare a operelor cărturarilor umanişti care configurează „noua antropologie a umanismului român [care] se constituie din sarcasmul cu care Radu Popescu urmăreşte lupta pentru putere, fără să se ridice deasupra ei, din compasiunea cu care Radu Greceanu vorbeşte despre suferinţele ţării secătuite de exploatarea externă, din studiul rece al Anonimului brâncovenesc asupra resorturilor care împiedică pedepsirea exploatării boiereşti, din pledoaria caldă pentru drepturile politice ale poporului român expusă de Miron Costin, Stolnic şi Cantemir. Aceştia doi din urmă se înscrează mai viguros în gîndirea europeană; primul acordă, fără reticenţe, divinităţii denumirea de «primul motor», în timp ce cel de-al doilea este desemnat de preceptorul copiilor săi drept un «deist pur»" (p. 112). Din „utilajul lor mental" autorul selectează pentru prezentare şi discuţie cîteva concepte-cheie ca „patria" şi „politie", ca atribute definitorii ale caracterului civic al umanismului român.

Cavalerul, umanistul şi cărturarul sînt trei tipuri exemplare sau modele pe care Al. Duţu le urmăreşte în transformarea şi în specificul lor în societăţile europene şi, în special, pe ultimii doi, în datele societăţii culturale a ţărilor române din ultimele decenii ale secolului XVII. Capitolul este o prezentare a structurii sociale române din epocă, cu scopul explicării menţinerii unor structuri mentale.

Imaginea culturii europene încheie secţiunea a doua a cărţii cu o prezentare largă a concepţiei lumii occidentale despre civilizaţia europeană şi despre contribuţia lui Dimitrie Cantemir la deschiderea cunoştinţelor cărturarilor apuseni spre istoria şi civilizaţia otomană, continuată de urmărirea, firească într-un studiu comparatist, a felului în care civilizaţia europeană s-a reflectat în scrierile cărturarilor români: geografie, istorie, religie, politică, educaţie cultură, modalitate permanent dublată de conştiinţa apartenenţei lor la ţară şi popor, materializată în „efortul deliberat făcut de istoricii români de a dezvălui străinătăţii caracterele dominante ale civilizaţiei române" (p. 175).

Secţiunea de concluzie, *Conexiuni şi redimensionări*, începe prin cîteva precizări pe tema raportului universal-naţional (român), aducînd în discuţie atît opiniile unor cercetători ca Iorga, D. Popovici, Lovinescu, cît şi, mai ales, rezultatele ultimelor anchete în acest domeniu. Autorul pune accent pe necesitatea studierii cu precădere a ceea ce cultura umanistă română a dat culturii europene, pentru a complini studiile asupra influenţelor străine în cultura noastră. De aceea, miezul capitolului final îl constituie fixarea coordonatelor modelului cultural oferit de umanismul român, model recunoscut de istoricii civilizaţiei români şi străini, chiar dacă în contemporaneitate nu s-a bucurat de consemnarea lui în opera gînditorilor europeni din cauza unui complex de fenomene relaţionale, printre care două sînt marcate clar de autor: a) „tradiţia selectivă" care a făcut ca umaniştii noştri să

se orienteze în aceeaşi măsură spre culturile apusene şi spre tradiţia moştenită de la secolele trecute; b) „formaţia şi obiectivele purtătorilor ideilor umaniste", care a determinat modelul cultural specific ariei sud-est europene, mai puţin accesibil universalismului occidental.

Astfel reintegrat într-o viziune europeană de ansamblu, umanismul român îşi acuză pregnant identitatea şi legitimitatea ca act de cultură autentic. Şi este meritul lui Al. Duţu de a reactualiza problema, marcînd în lumina culturii sale comparatiste datele ştiinţifice ale acestui conglomerat de mentalităţi şi exemplare care e umanismul român.

Ileana Verzea

Cornel Cîrstoiu, *Ianache Văcărescu. Viaţa şi opera,*

Editura Minerva (Col. "Universitas"), 1974, 285 p.

Consacrînd un studiu monografic, cu intenţii exhaustive, unuia din ctitorii culturii şi literaturii noastre moderne — lui Ienăchiţă Văcărescu — profesorul Cornel Cîrstoiu din Tg. Jiu împlineşte, fără îndoială, o veche datorie a istoriei literare, prea multă vreme lăsată în suspensie. Considerabila cantitate de muncă cuprinsă în acest volum, efortul de documentare şi de organizare, ca şi minuţia în sine cu care este urmărită viaţa şi activitatea lui Văcărescu sînt evidente şi trebuie relevate ca atare; cartea are însă lacune şi scăderi inexplicabile, peste care nu se poate trece cu uşurinţă.

Nu se poate cere, desigur, autorului unei asemenea cărţi să urmărească, ca specialist, toate domeniile pe care le-a abordat într-o lungă şi tumultuoasă viaţă o personalitate ca Ienăchiţă Văcărescu; pentru acestea, el se va adresa studiilor speciale, încercînd să cuprindă într-o imagine de ansamblu ceea ce acolo era o contribuţie, un punct de vedere sau o ipoteză. Aşa este cazul activităţii de istoric a lui Ienăchiţă Văcărescu, autor al unei *Istorii a preaputernicilor împăraţi otomani*, sau a preocupărilor sale lexicografice, ambele vizînd prin numeroase laturi sfera relaţiilor culturale cu Orientul Apropiat, a istoriei Imperiului otoman etc. Tratarea fragmentară a acestor preocupări, în capitole separate (*Gramatica lui Ianache Văcărescu*; *Ianache Văcărescu — istoric*; *Ianache Văcărescu — lexicograf* etc.) împiedică însă realizarea acestei imagini globale şi deci corelarea sau compararea aspectelor înrudite existente în fiecare din aceste „felii" separate doar teoretic, pentru că — practic — nu se poate separa realizarea unei istorii a Imperiului otoman de intenţia alcătuirii unui dicţionar turc-român ş.a.m.d. Însă chiar concepute în acest fel, capitolele studiului lui C. Cîrstoiu sînt deficitare faţă de cercetările de specialitate, multe dintre acestea fiind ignorate (mai ales în cazul studiilor de orientalistică). Adus inevitabil la confruntarea istoriei lui Văcărescu cu aceea a predecesorului său Cantemir, autorul găseşte în opera acestuia „modelul principal pentru opera lui Văcărescu" (p. 189); el nu ne dă însă — cum pare a crede — „motive suficiente" pentru a accepta ipoteza sa, valabilă poate, pentru că similitudinile de împărţire a materiei, de organizare a celor două istorii nu sînt probante de vreme ce ambele pornesc de la modele otomane şi le urmează, cel puţin pînă în epoca contemporană lor, cu destulă fidelitate. Necunoscînd problematica istoriei lui Cantemir (studiile lui M. Guboglu, I. Matei, A. Decei etc.), autorul nu o poate aprofunda pe cea a operei lui Văcărescu; chiar studiile privind direct rolul lui Văcărescu în relaţiile culturale româno-turce îi sînt necunoscute (de pildă, I. Matei, *Notes concernant l'enseignement des langues orientales dans les Pays Roumains*, SAO, V—VI, 1967, în special p. 103—105).

În general, domeniul oriental, atît de important în activitatea lui Văcărescu, îi este străin autorului. El umple trei pagini de cuvinte turceşti folosite de Ienăchiţă Văcărescu, „gîndindu-ne — zice d-sa — la interesul ce-l pot avea pentru filologi" (p. 205), deşi filologii au depăşit de mult stadiul acestui inventar elementar care amestecă turcisme intrate în limbă cu aproape trei secole înainte (*caftan*, atestat la 1509)[1], cuvinte turceşti intrate în română prin intermediul altei limbi (*cabaniţă* de pildă, venit din sîrbă), cuvinte turceşti folosite întîmplător de Văcărescu, dar care nu au fost adoptate niciodată în limba română (*murahas*, *tehnis* etc.) şi turcisme în sensul obişnuit al cuvîntului. Întreaga bibliografie a problemei, începînd cu studiile lui Hasdeu şi Şăineanu (!), îi este însă necunoscută autorului. Nu avem deci de ce ne mira de simple enormităţi ca cea din fraza „într-o vreme cînd Coranul interzicea turcilor să înveţe alte limbi decît pe cea a lui Mahomed..." (p. 225), turcii nefiind

[1] Cf. G. Mihăilă, *Dicţionar al limbii române vechi*, Bucureşti, 1974, p. 208.

pomeniţi în Coran pentru simplul motiv că în sec. al VII-lea erau necunoscuţi în Peninsula Arabă, iar interdicţia amintită nefigurînd acolo...

Alteori, şiruri întregi de observaţii, sistematizate, demonstrate şi exemplificate de alţii, sînt expropriate după o prealabilă citare a sursei, pentru o problemă generală şi absolut banală, aşa încît restul pare a fi rodul muncii de specialist a autorului. Este cazul capitolului despre activitatea lexicografică a lui Văcărescu, unde sînt rezumate şi preluate tale-quale numeroase observaţii din studiul lui Andrei Nestorescu [2], ca cele despre lexicul turcesc şi cel neogrecesc, tratamentul lui *e, i, ea* înainte de *s, z, ţ*, viitorul literar, pronumele demonstrativ etc., iar exemplificările autorului reprezintă numai o selecţie din listele lui Andrei Nestorescu, selecţie incluzînd erori de transcriere imposibil de făcut pentru cine a transcris termenii din manuscrisul chirilic : *mahramă* în loc de *măhramă*, *bacşiş* în loc de *bacşîş*, *caldarîmul* în loc de *căldărîmul*, *liliacul* în loc de *liliiacul* ş.c.l. (toate observaţiile de la p. 221 din cartea lui C. Cîrstoiu sînt rezumate din studiul lui Nestorescu, p. 57—62 etc.).

Capitolul cel mai interesant pentru noi este, desigur, cel privitor la *Ianache Văcărescu — poet* (p. 223—250); din păcate, şi aici aşteptările noastre sînt înşelate, începînd cu formulările nefericite stilistic care acoperă o insuficientă cunoaştere a complexului cultural şi istoric al epocii de care, vrînd-nevrînd, se ocupă autorul. De pildă : „S-a scris poezie şi în veacul al XVIII-lea, *deşi* (s.n.) ne aflăm în plină epocă fanariotă" (p. 223). De ce *deşi*? Epoca fanariotă a fost dezastruoasă din punct de vedere economic, cu o fiscalitate excesivă şi, din punct de vedere politic, o epocă de înăbuşire a idealurilor naţionale, dar nu de declin cultural; şi fanarioţii erau mari amatori de poezie! Sau : „Peisajul literar se îmbogăţeşte însă prin apariţia unor genuri pe care trecutul nu le-a cunoscut. Astfel, pe lîngă lucrări de istorie, apar o seamă de încercări în versuri în care se împleteşte cronologia faptelor cu sensibilitatea autorului" (tot p. 223). Să lăsăm cronologia care se împleteşte cu sensibilitatea, dar putem vorbi de *versuri* ca de un *gen* nou în sec. al XVIII-lea? Unde lăsăm atunci versurile lui Miron Costin sau ale lui Dosoftei? Sau, la p. 224 : „... N. Cartojan conchide că, la sfîrşitul veacului al XVIII-lea, se manifestă o asemenea înflorire poetică, mai ales pe latura eroticii, încît ea alcătuieşte « un puternic curent anterior Văcăreştilor şi lui Conachi ». El citează ca exemplu începutul unui cîntec din manuscriptul de stihuri copiat de Ioniţă Popa...". Dar Cartojan, în articolul la care se face trimiterea (cunoscutul *Contribuţiuni privitoare la originile liricii româneşti*), arată că Ioniţă Popa a copiat textul doar, pe la mijlocul secolului, şi că „versurile circulau în Moldova înaintea lui" (art. cit., p. 198), deci pe la începutul sec. al XVIII-lea. Cum ar fi putut fi ele *anterioare* lui Ienăchiţă Văcărescu la *sfîrşitul* secolului? Sau, la p. 226 : „Văcărescu a scris poezii ocazionale, deci datate sau legate de anumite evenimente, şi poezii erotice". Sau : „Cunoştea [Văcărescu] poezia clasică greacă şi latină, poezia franceză, italiană, spaniolă şi germană" etc. Urmează pagini întregi de inventariere a poeziei lui Ienăchiţă Văcărescu, de rezumate şi parafrazări; cele cîteva observaţii utile şi încercarea de sistematizare a operei sînt copleşite sub formulări ca : „În poezia *Tu eşti puişor canar*, femeia iubită este comparată, deci, cu un canar..." (p. 243) sau „În poezia lui Văcărescu rezolvarea dilemei în care se găseşte tînărul nu are loc..." (p. 249) etc. etc.

Mircea Anghelescu

V. Alecsandri, *Opere, IV, Proză*

Text ales şi stabilit, note şi variante de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Editura Minerva, Scriitori români, Bucureşti, 1974, 950 p.

Istorici literari de mare prestigiu, Ibrăileanu [1] mai întîi, apoi, răspicat, Călinescu [2], au acreditat părerea că scrierile în proză sînt partea cea mai durabilă a operei lui Alecsandri;

---

[2] Andrei Nestorescu, *Dicţionarele lui Ienăchiţă Văcărescu şi limba română literară la sfîrşitul secolului al XVIII-lea*, în vol. *Studii de limbă literară şi filologie*, I (1969), p. 51—63.

[1] *Vasile Alecsandri. O sută de ani de la naştere*, în „Însemnări literare", Iaşi, nr. 18, 15 iunie 1919. Vezi şi *Istoria literaturii române moderne (de la 1840 înainte)*, note după cursul d-lui G. Ibrăileanu scoase de I. Iordan, 1910—1911, p. 155—156.

[2] *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1941, p. 284—285. Vezi şi *Vasile Alecsandri*, Bucureşti, 1965, p. 111—120.

mai recente analize de detaliu [3] au confirmat această părere despre superioritatea artistică a anumitor pagini de proză în ansamblul creației literare a scriitorului. Faima, însă, de poet și de dramaturg a lui Alecsandri în epocă, dar și după aceea, precum și faptul că de aproape un secol învățămîntul de toate gradele insistă asupra poemelor și pieselor sale, a căror tematică este mult mai variată decît a prozei, îndeosebi memorialistică și oarecum ocazională, au determinat, pe lîngă subaprecierea, din necunoștință de cauză, a virtuților de prozator ale poetului de către marele public, și nu numai de către acesta, și o reală penurie de ediții de proză în comparație cu cele de poezie și de teatru. Volumul al optulea, *Proză*, din 1876, al seriei de *Opere complete* îngrijite de autor, a rămas pentru multă vreme singurul în măsură să contureze o imagine a acestei laturi importante a talentului lui Alecsandri, deși, firesc, în el nu-și vor fi aflat locul cîteva texte esențiale, elaborate după acea dată, ca de pildă scrisorile către Ghica, printre care *Vasile Porojan*. Edițiile postume [4], stimabile adeseori sub raport științific, dar niciodată complete, apărute în general la intervale mari de timp, cîteodată ca un fel de anexe ale celor de poezie și de teatru, nu au izbutit să impună un *prozator mare*, de sine stătător, ci au contribuit mai ales la recunoașterea unei *personalități complexe* de scriitor, cu merite însemnate ca culegător de folclor, poet, dramaturg, prozator. Eforturi notabile de punere în lumină a valorilor autentice din proza lui Alecsandri au fost făcute o dată cu publicarea, începînd din 1960, a amplelor culegeri de proză [5] pregătitoare ale lucrării de față, ediții autonome, de largă circulație, sensibil mai cuprinzătoare decît oricare dintre cele precedente. Dar o ediție *integrală* a scrierilor în proză ale lui Alecsandri, riguros științifică, practic o adevărată *ediție critică*, chiar dacă nu se intitulează astfel, ne întîmpină de-abia acum, prin acest al patrulea volum de *Opere* din colecția „Scriitori români" a Editurii Minerva, realizare de prim ordin a filologiei românești din ultimii ani.

Față de primele trei tomuri ale seriei de *Opere* [6], care nu conțin totalitatea poeziilor și nu se remarcă printr-un aparat critic bogat [7], tomul al patrulea, cel în discuție, marchează unele deosebiri în ceea ce privește tehnica editorială aplicată.

În primul rînd, și acesta este lucrul cel mai important, sînt adunate laolaltă *toate* scrierile în proză ale lui Alecsandri, atît cele încredințate tiparului de autor, cît și cele rămase în manuscris, oferindu-se astfel cititorului posibilitatea de a parcurge, după voie, oricare dintre stadiile de dezvoltare ale unei opere care începe cu *Buchetiera de la Florența* (1840) și se sfîrșește cu *Introducerea* la *Scrisorile* lui Ghica (1884). Structurarea întregului material existent se face în funcție de publicarea sau de nepublicarea lui de către scriitorul însuși, ca și de locul publicării. Astfel, într-o primă secțiune a lucrării este reprodus cuprinsul volumului de *Proză* din 1876 [8]: **Călătorii și studii**: *Istoria unui galbîn — Buchetiera de la Florența — Iașii în 1844 — Un salon din Iași — Românii și poezia lor — O primblare la munți — Borsec — Balta Albă — Călătorie în Africa — Stanțe epice de dl. Aristia — „Cîntice de stea" și „Povestea vorbei" de Anton Pan — Un episod din anul 1848 — Dicționar grotesc* — **Biografii**: *Nicolae Bălcescu în Moldova — Costache Filipescu — [Alecu Russo] — [Coradini] — Constantin Negruzzi — Prosper Mérimée.* În cea de-a doua secțiune își află locul textele apărute în diferite broșuri și periodice pînă la data morții lui Alecsandri, titlurile fiind rînduite în ordine cronologică: **Critică**: *Satire și alte poetice compuneri de prințul Antioh Cantemir — Melodiile românești —*

---

[3] Vezi, de ex., C. Ciopraga, *Studiu introductiv* la *V. Alecsandri, Culegere de proză, I. Călătorie în Africa*, București, 1960; G. C. Nicolescu, *Proza lui Alecsandri*, în *V. Alecsandri, Proză*, București, 1966.

[4] Menționăm, dintre acestea: *Opere complete. Proză.* ediție populară, București, Minerva, 1904 (retipărită în 1910); *Proză. Amintiri. Povestiri romantice*, Ediție comentată de Alexandru Marcu, Scrisul românesc, Craiova, 1930 și *Călătorii. Misiuni diplomatice*, ediție comentată de Alexandru Marcu, Scrisul românesc, Craiova, 1931 (ambele avînd și edițiile a II-a, 1939, și a III-a, f.a.); *Opere alese. Proză*, cu un studiu introductiv biografic și critic, notițe și glosar de Gabriel Drăgan, București, 1941.

[5] *V. Alecsandri, Culegere de proză, I, Călătorie în Africa, II, Dridri*, București, 1960; *V. Alecsandri, Proză*, București, 1966; *V. Alecsandri, Proză*, București, 1967.

[6] *V. Alecsandri, Opere, I, II, III, Poezii*, text ales și stabilit de G. C. Nicolescu și Georgeta Rădulescu-Dulgheru, studiu introductiv, note și comentarii de G. C. Nicolescu, Scriitori români, Editura pentru literatură, București, 1966.

[7] Volumul întîi cuprinde un studiu introductiv și nota asupra ediției, volumul al doilea destul de sumare note și comentarii, volumul al treilea numai comentarii, la fel de sumare, volumele al doilea și al treilea încheindu-se cu un indice alfabetic al poeziilor, după titlu și după primul vers.

[8] Cu două intervenții ale editoarei: eliminarea *Tablei mișelilor* și suprimarea majorității citatelor din opera lui Pann aflate în articolul *Cîntice de stea*...

Prietenii românilor — Lamartine — Alecu Russo — Dridri — Din albumul unui bibliofil — [Vasile Porojan] — Margărita — Tarde venientibus ossa — În loc de prefaţă — Dimitrie Rallet — [Introducere la Scrisorile lui Ion Ghica către Vasile Alecsandri] — **Manifeste şi amintiri politice:** *Protestaţie în numele Moldovei, a omenirei şi a lui Dumnezeu! — Estract din istoria misiilor mele politice.* În sfîrşit, a treia secţiune, într-un fel cea mai interesantă, căci include şi cîteva inedite[9], este alcătuită din postume: *[Despre literatura română] — [Însemnări de călătorie din 1845] — [Excursie — mai 1846] — [Jurnal de călătorie în Italia] — Suvenire din 1855 — Suvenire din viaţa mea — Un orator mut — [Pînea amară a exilului]*[10].

Această culegere integrală a scrierilor în proză ale lui Alecsandri beneficiază, apoi, de un aparat critic generos[11], capabil să le scoată în evidenţă atît valoarea în sine, cît şi importanţa, deloc neglijabilă, pentru dezvoltarea prozei româneşti şi pentru modernizarea limbii literare. În peste două sute de pagini de note şi variante — cel mai cuprinzător fond de informaţii şi de observaţii istorico-literare de pînă acum asupra prozei lui Alecsandri —, Georgeta Rădulescu-Dulgheru pune la dispoziţia celor interesaţi un mare număr de date privind elaborarea textelor, datarea lor, locul şi data primei publicări şi a celor ulterioare, redactările succesive, manuscrisele în care se păstrează. Remarcăm corectitudinea şi acurateţea redactării notelor şi comentariilor, excepţionala cunoaştere a manuscriselor, cu consecinţa firească a avansării unor ipoteze surprinzătoare, minuţiozitatea consemnării variantelor literare ale textelor reproduse, ca şi scrupulozitatea citării contribuţiilor cercetătorilor anteriori, mai vechi sau mai noi. Exemplare din toate aceste puncte de vedere ni se par îndeosebi notele şi variantele la *Buchetiera de la Florenţa*, *Balta Albă*, *Călătorie în Africa*, *Un episod din anul 1848*, *Estract din istoria misiilor mele politice*, unde strădaniile editoarei de a clarifica problemele ridicate de materialul documentar sînt mai mult decît vizibile.

Întrucît volumul — de aproape o mie de pagini — le depăşeşte şi aşa ca întindere pe celelalte ale colecţiei, considerăm că numai din lipsă de spaţiu s-a renunţat la întocmirea cîtorva anexe după opinia noastră necesare: un studiu introductiv avînd ca obiect de analiză exclusiv proza lui Alecsandri, o descriere (sau măcar o enumerare) a ediţiilor postume de proză, fără de care un nespecialist cu greu poate aprecia avantajele ediţiei actuale, precum şi un glosar de termeni mai puţin sau deloc întrebuinţaţi astăzi.

Andrei Nestorescu

Radu Ionescu, *Scrieri alese* (Col. „Restitutio"), Editura Minerva, ediţie îngrijită, prefaţă, note şi bibliografie de Dumitru Bălăeţ, 1974, 532 p.

Descoperirea lui Radu Ionescu şi proiectarea operei sale în spaţiul literar al epocii, cu inerentele consecinţe de ordin istorico-literar, îi aparţine în întregime lui Dumitru Bălăeţ. George Ivaşcu vorbise pentru prima dată (în ultimii treizeci de ani) de importanţa criticii lui Radu Ionescu; pe acest scriitor citat îl considerăm mai ales un poet şi un critic al epocii lui, un estetician cu idei hegheliene. Dumitru Bălăeţ descoperă în autorul *Principiilor critice* şi un *teoretician literar* ce l-a precedat pe Maiorescu. Ca poet, criticul a fost un precursor foarte îndepărtat al lui Bacovia, introducînd în elegii „clavirul răsunător" (G. Călinescu); editorul extinde această calitate de precursor şi asupra poeziei lui D. Anghel. În plus, prin recuperarea poeziilor din periodice, opera poetică a lui Radu Ionescu se dublează, pe bună dreptate.

---

[9] Se publică pentru prima oară *[Despre literatura română]* şi *Suvenire din 1855*, şi pentru prima oară în întregime *[Însemnări de călătorie din 1855]* şi *Suvenire din viaţa mea*.

[10] Credem că aici ar fi cazul să subliniem şi modul adecvat în care s-a procedat la transcrierea textului, obţinîndu-se o maximă autenticitate prin coroborarea particularităţilor de limbă care ţin de epocă, de regiune şi de voinţa scriitorului cu normele ortografice în vigoare astăzi. (Pentru amănunte vezi Nota asupra ediţiei la *Opere*, *I*, p. L-LII).

[11] Notă asupra ediţiei; note de subsol la texte; notă lămuritoare asupra tehnicii folosite la redactarea notelor şi variantelor; prezentarea ediţiilor antume deproză; note şi variante pentru fiecare text în parte; indice: I. nume de persoane; II. nume geografice; III. titluri de opere, volume, studii, publicaţii periodice etc.

În privinţa operei critice, în afara articolelor semnate şi în cea mai mare parte publicate, Dumitru Bălăeţ identifică mai multe scrieri social-culturale aparţinînd lui Radu Ionescu şi un studiu deosebit de important din domeniul esteticii poetice, intitulat *Despre poezie şi frumoasele arte*, publicat în „Dîmboviţa" în 1860. Identificarea se face în mod convingător pe baza unei analize a ideilor conţinute şi în alte articole. Cea mai spectaculoasă identificare e însă o operă de proză, şi anume fragmentul de roman *Don Juanii din Bucureşti*, compus din cinci capitole şi o introducere, apărut fără semnătură în ziarul „Independenţa", pe la sfîrşitul anului 1861 şi începutul anului următor. În legătură cu această identificare, Dumitru Bălăeţ face o istorie a discuţiei ce a avut loc în jurul paternităţii romanului şi reproduce pentru prima dată textul integral.

Deşi considerat un autor cu o operă mai puţin întinsă, noi credem că Radu Ionescu face figură aparte în suita scriitorilor apăruţi în colecţia *Restitutio*, depăşindu-i prin importanţă. Dumitru Bălăeţ rupe vălul de uitare ce se aşezase peste opera acestui clasic cu lecturi solide, fost diplomat şi director în Ministerul Cultelor pe cînd se înfiinţa Academia Română, prieten al lui C. A. Rosetti, ziarist etc.

Regăsindu-l pe Radu Ionescu în aceste *Scrieri alese* (în fond în întreaga sa operă, pentru că prea puţine opere lipsesc în ediţia de faţă) regăsim o epocă de modernizare a culturii române. Dacă în poezie numele său este umbrit de al marilor poeţi ce-au traversat epoca, deşi poezia sa e distinctă prin rafinament, în istoria criticii noastre literare numele său e al unui înaintaş. Editorul lui de azi îi reconstituie cu pasiune şi fidelitate biografia, publică pentru prima dată o bibliografie a operei şi o bibliografie critică, ni-l prezintă ca fin şi competent cronicar dramatic, ca pamfletar, ca popularizator de subiecte şi idei moderne prin conferinţe ca de exemplu acelea despre Ştefan cel Mare din 13 şi 20 III 1868, unde afirma că „Logica faptelor nu primeşte oameni trimişi de Providenţă" şi unde vorbeşte despre „Influenţa războaielor lui Ştefan asupra întăririi Statului Român şi asupra civilizaţiunii din Europa".

Radu Ionescu este primul estetician român care constată o criză a poeziei europene la mijlocul secolului trecut, o criză a pozitivismului. În articolul său despre *Poezie şi frumoasele arte*, cheamă pe poeţi la o mişcare poetică de solidaritate pentru salvarea poeziei ca artă, salvare pe care o vede numai prin întărirea poeziei epice.

Radu Ionescu este un umanist care condamnă despotismul pozitivist, este un spirit modern şi liber; iată ce spune despre polemică: „Unde nu este polemică, acolo nu este libertate, nu este cultură..." Criticele sale la adresa lui Grandea şi Bolintineanu vizează aspectele caduce ale operei acestor poeţi bine cotaţi în epocă; astfel, printr-o judecată critică, obiectivă, se înlătură exagerările. Radu Ionescu ne oferă şi prima monografie din istoria criticii noastre (*Alexandru Donici*, studii asupra vieţii şi poeziilor sale).

Act de reparaţie, excelenta ediţie din colecţia *Restitutio* readuce cel puţin într-o actualitate documentară, atît de necesară specialiştilor, opera unui mare precursor al modernităţii româneşti.

Emil Manu

Lucian Drimba, *Iosif Vulcan,*
Editura Minerva (Col. "Universitas") 1974, 413 p.

Despre Iosif Vulcan (1841—1907), nume de mare notorietate în viaţa literară a Transilvaniei din secolul trecut, s-a scris mult în cursul timpului, de către personalităţi ilustre ca Titu Maiorescu, N. Iorga şi Octavian Goga sau de istorici literari de prestigiu ca G. Bogdan-Duică, Perpessicius, Ion Breazu, T. Neş, I. Pervain, Vasile Netea, D. Micu, Mircea Popa, V. Vartolomei, M. G. Samarineanu, Al. Crişan, E. Potoran, Aug. Z. N. Pop, la care se adaugă şi un număr apreciabil de comentatori maghiari.

La centenarul „Familiei" s-a editat un volum comemorativ, *Centenar Familia*, Oradea, 1965, conţinînd numeroase studii pe diferite aspecte şi probleme legate de existenţa îndelungată a revistei şi de activitatea lui Iosif Vulcan. Totuşi cele apărute pînă acum au fost elaborări fragmentate şi ocazionale. A lipsit o monografie amplă, şi pe cît posibil completă, de tipul clasic, academic, „viaţa şi opera", care să includă toate laturile activităţii multiple a lui Iosif Vulcan, precum şi aprecierea contemporană asupra operei lui. Această sarcină,

dificilă dar necesară, și-a asumat-o istoricul literar Lucian Drimba, de la Institutul pedagogic din Oradea, care, printr-un efort de investigație de mai mulți ani, a reușit să cuprindă în monografia recent apărută tot ce a putut fi cunoscut pînă acum asupra vieții, activității și operei lui Iosif Vulcan, întregind ceea ce lipsea în cercetările anterioare și rectificînd unele date eronate ale biografilor precedenți și chiar ale lui Vulcan însuși.

Lucian Drimba a urmat în structura monografiei o cale indicată de specificul personalității și operei lui Iosif Vulcan, iar nu un „model" consacrat în istoria literară.

În primele capitole a împletit viața cu activitatea publicistică, socială și culturală, apoi a expus ideile lui Iosif Vulcan în unele probleme ale epocii — limba literară, limba poporală, folclorul, rolul literaturii și al teatrului — apoi a analizat opera lui literară, surprinzător de prolifică, în diferitele domenii ale creației: poezie, nuvele, schițe, povestiri, romane, însemnări de călătorie și traduceri.

După citirea acestei monografii, imaginea lui Iosif Vulcan ni se prezintă în alte dimensiuni decît cea consacrată în memoria noastră culturală și literară, iar aprecierea asupra animatorului literar și a luptătorului național mult mai justă decît înainte cînd oscila între tendințele apologetice sau minimalizările unilaterale.

Cum este și firesc, este prezentată în relieful și dimensiunile cuvenite (p. 59—84) activitatea și meritele scriitorului în legătură cu întemeierea și conducerea revistei „Familia" (1865—1906), de care este îndeobște legat numele lui Vulcan și debutul lui Eminescu (1866), revista constituind „biletul de intrare permanentă a lui Iosif Vulcan în istoria literaturii române", cum o caracteriza sugestiv Octavian Goga în *Precursori*. Lucian Drimba a folosit larg materialul din „Familia" pentru expunerea ideilor literare și culturale ale lui Vulcan, fără să elaboreze o monografie a revistei, care nu era indicată în lucrarea de față. Dar caracterizarea generală a revistei în profilul, tematica și ecoul ei în epocă este esențială (p. 72 și 325), constituind unul din meritele autorului, care se cuvine reliefat.

Dar Iosif Vulcan n-a fost numai animatorul „Familiei", ci și întemeietor al altor reviste cu răsunet în epocă: „Umoristul" (1863—1870) „Șezătoarea" (1875—1882) și cîteva almanahuri și calendare (1864—1870 și 1883—1885), pe care biograful său le consemnează cu minuțiozitate.

Prezența plenară a lui Iosif Vulcan în viața culturală a epocii este demonstrată prin inițierea și participarea sa la numeroase societăți culturale și literare de importanță istorică. A fost unul din întemeietorii și primul președinte al Societății studențești „Petru Maior" din Budapesta în 1861, întemeietor și conducător, timp de 38 de ani, al „Societății pentru fond de teatru român" (1870), membru activ al „Astrei" din 1861 pînă la sfîrșitul vieții, membru corespondent al Academiei Române (1879) și ordinar din 1891, luînd parte cu regularitate la ședințele societăților menționate, unde a prezentat disertații și comunicări. Adept al apropierii culturale româno-maghiare, Iosif Vulcan a fost membru al societății maghiare Kisfaludy (după numele scriitorului (1788—1830), un Alecsandri maghiar) și al Societății maghiare de arheologie și istorie din Oradea, fiind singurul român în comitetul acesteia din urmă. Cuvîntarea de primire în societatea Kisfaludy a fost despre *Poezia poporală română*.

A militat pentru înființarea unei Societăți literare în Transilvania, inițiată de Grigore Silași, pentru o școală românească de fete la Oradea și pentru înființarea institutului de credit „Bihoreanca" din Oradea (1898), foarte util atunci, fiind primul lui președinte. A fost de asemenea, membru activ al Crucii roșii, instituție abia creată în acea vreme.

După ce analizează scrierile principale ale lui Vulcan în toate genurile, apărute în volume (bibliografia completă, inclusiv a articolelor, ocupă 40 de pagini de titluri), Lucian Drimba le apreciază cu o pertinență și o obiectivitate care impun. „Scrierile sale literare — precizează el — nu sînt străbătute de fiorul adevăratei arte. Vulcan nu a fost un scriitor talentat, chiar dacă uneori dovedește că este posesorul uneia sau alteia dintre calitățile necesare unui creator de opere beletristice, între care imaginația și inventivitatea nu i se pot contesta totdeauna". Opera lui literară, romantică pînă la 1880, mai realistă după aceea, „nu a putut înfrunta judecata dreaptă și necruțătoare a timpului", iar posteritatea „nu a reținut nici măcar o singură scriere de-a lui Vulcan". Dar la vremea lor, aceste scrieri, cu substrat patriotic și moralizator, au avut un important rol social și literar, căci „au umplut goluri în vederea netezirii drumului pe care să umble mai ușor adevărații mari creditori" (p. 329). Lucian Drimba se unește în opinie cu Octavian Goga cînd apreciază că opera însuflețită și însuflețitoare a lui Iosif Vulcan a fost purtătoare a unui fecund mesaj național, scriitorul fiind unul dintre precursorii unității noastre culturale și politice.

Sînt apreciate lucid și fără ocolire opiniile de orientare democrat burgheză și reformistă ale lui Vulcan despre revoluție, republică și monarhie, în legătură cu evenimentele din epocă, dar se subliniază spiritul lui de obiectivitate ca redactor și publicist. Astfel, deși nu

era adept al socialismului, Vulcan este cel dintîi în publicistica română care publică portretul lui Karl Marx pe pagina întîia a „Familiei", într-un număr din 1871.

Sînt relevate apoi ideile şi acţiunile de esenţă iluministă, preluate de la predecesorii S. Bărnuţiu şi G. Barit, despre rolul culturii în ridicarea maselor, despre dreptul la independenţă şi libertate al popoarelor, despre drepturile femeii, despre apropierea reală dintre poporul român şi cel maghiar pe calea culturii şi a înţelegerii reciproce. A înfierat însă în toate scrierile lui pe renegaţii cauzei naţionale, pe cosmopoliţi, pe imorali şi pe şovinii unguri şi români.

Vulcan a tradus din română în maghiară poezii populare, *Cîntecul gintei latine* de Alecsandri, după premierea de la Montpellier, precum şi propriile sale poezii. Din ungureşte traduce din Jokai Mór şi din Pétöfi şi întreţine strînse legături personale cu scriitorii unguri din Budapesta şi Oradea. Pentru cunoaşterea literaturii altor popoare traduce, prin intermediul limbilor maghiară şi germană, — din Xavier de Montespan, Ponson du Terrail, Paul de Koch, Al. Dumas, Heine, Jules Verne. Traducerile din franceză, deşi din autori mai puţin celebri dar cerute de gustul publicului, „însemnau nu numai o apropiere de o ţară latină care se dovedise bună prietenă a românilor, ci şi un act de curaj, de abatere de la spiritul şi educaţia filogermane dominante în monarhia dualistă" (p. 308).

Consistenta monografie a lui Lucian Drimba nu lasă nici o problemă importantă neelucidată satisfăcător. Chiar dacă cercetările ulterioare vor mai putea descoperi în viitor unele detalii semnificative, esenţialul cuprins în lucrarea de faţă va putea fi greu depăşit. Bibliografia cuprinzătoare (p. 331—380) a scrierilor lui Vulcan şi a celor despre el şi opera sa, de o evidentă utilitate, este încă un merit al lucrării, ca şi indicele de nume, lucrat cu preciziunea aşteptată.

Lucian Drimba a adus o reală contribuţie la cunoaşterea istoriei, culturii şi literaturii române din a doua jumătate a secolului al XIX din Transilvania, în care Iosif Vulcan a fost un factor propulsor pe planuri multiple. Alţi exponenţi ai vieţii literare din Transilvania acelei epoci, a căror activitate s-a împletit cu cea a lui Iosif Vulcan, cu Alexandru Roman şi Grigore Silaşi, îşi aşteaptă biografii competenţi cărora monografia lui Lucian Drimba le poate servi ca îndrumare, prin metodă, rigoare şi seriozitate, ca şi prin stilul limpede, care exprimă idei şi concluzii deplin lămurite, fără echivocuri.

Semnalăm deocamdată cu satisfacţie, din şirul scrierilor aşteptate, apariţia monografiei lui Lucian Boia, *Eugen Brote 1852—1912* (Ed. Litera, 1974) care defrişează alte aspecte ale epocii istorice menţionate, mai ales referitoare la influenţa junimismului în Transilvania şi la acţiunea pentru unitatea naţională.

Bucur Ţincu

Lucian Blaga, *Opere*, cu un cuvînt înainte de Şerban Cioculescu. Ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, vol. I: XXIV + 489 p.; vol. II: VII + 536 p.

Editarea poeziilor lui Lucian Blaga se înscrie, fără îndoială, între evenimentele culturale ale anului trecut. Cele două volume de *Opere* cuprind toate poeziile lui Blaga, atît cele din culegerile sale, cît şi cele rămase în periodice, cele publicate postum şi cîteva din manuscrise. Noua ediţie respectă textul lui Blaga, gruparea poeziilor în cicluri, aşa cum o propune poetul şi caută să-i îndeplinească dorinţa, pe cît posibil, în privinţa punerii lor în pagină. Era de aşteptat ca *opera lirică*, în ediţie completă, să se bucure de o bună primire şi se face simţită, de pe acum, necesitatea reeditării ei. Critica s-a concentrat asupra poeziilor, acest frumos dar făcut culturii noastre, şi a trecut peste aparatul critic. O reeditare a celor două volume nu este însă posibilă — şi nici de dorit — ca un asemenea aparat critic. Se preiau din ediţiile anterioare afirmaţii fără acoperire documentară, se promovează erori de informaţie, se utilizează, cu nesiguranţă, tehnica de bibliografiere.

Editoarea nu a avut de întîmpinat greutăţi în alegerea textului de bază, în funcţie de care se stabilesc variantele. Poetul şi-a supravegheat tipărirea poeziilor şi le-a revăzut, cu prilejul întocmirii ediţiei definitive din 1942. Pentru poeziile publicate postum, editoarea a putut lua ca text de bază manuscrisele, în păstrarea sa. Dificultăţile se ivesc îndată ce părăseşte „mediul de familie" şi trebuie să întreprindă investigaţii proprii. Editoarea stabileşte,

ca primă apariţie, *Poemele luminii*, pentru o serie de poezii, pe considerentul că ele se publică în „Glasul Bucovinei" după 20 aprilie 1919, data „probabilă" pe care o fixează pentru ieşirea de sub tipar a volumului. Din corespondenţa schimbată între Cornelia Brediceanu şi Sextil Puşcariu, publicată de editoare în ultimii ani, se vede că manuscrisul *Poemelor luminii* se afla în posesia acestuia încă din 1918 şi că publică după el toate poeziile din ziarul bucovinean. Nu există nici un motiv ca poeziile publicate în *„Glasul Bucovinei"* după 20 aprilie 1919 să fie trecute în categoria reproducerilor. Sextil Puşcariu face, pe baza manuscrisului ce i se încredinţase, o serie de observaţii, pe care le comunică poetului. Propune, de pildă, ca poeziile *Lumina ratiului* şi *Cerul* să nu fie incluse în volum şi, consecvent opiniilor sale, nu le face loc în ziarul bucovinean. Blaga ţine seama, în parte, de aceste recomandări şi include în volum numai prima poezie. Manuscrisul celei din urmă s-a găsit în arhiva lui Sextil Puşcariu şi poezia se publică în „Manuscriptum" în anul trecut. Stăm, cum se vede nu în faţa unor reproduceri, ci a publicării concomitent şi independent, primul text fiind, cronologic, cel din „Glasul Bucovinei", al doilea, cu modificări, cel din volum. Se impunea să se facă această distincţie, cu atît mai mult cu cît asemenea situaţii se întîlnesc destul de rar în munca unui editor.

Trimiterea la volumele poetului, pentru prima apariţie, se face cu prea mare grabă şi faptul acesta se explică prin necercetarea, *in extenso*, a presei. *Daţi-mi un trup, voi munţilor*, una din cele mai cunoscute poezii ale lui Blaga, se publică mai întîi nu în volumul *Paşii Profetului*, cum arată editoarea, ci în ziarul „Voinţa" (nr. 110, 7 ianuarie 1921, p. 2), în redacţia căruia lucrează şi poetul. *Bunătate toamna*, pentru care sîntem trimişi pentru prima apariţie la volumul *În marea trecere* (1924), se publică mai întîi în „Gîndirea" (nr. 6, 20 noiembrie 1923, p. 128). Volumul *La curţile dorului* apare în a doua parte a lunii noiembrie 1938 şi primele recenzii sînt din decembrie 1938. Blaga publică în numărul din 1 noiembrie 1938 al „Revistei Fundaţiilor Regale" un ciclu de poezii: *Estoril, Alean, Unicornul şi oceanul, Vînzătorul de greeri, Coasta soarelui*. Nu este întîmplătoare nici alegerea poeziilor. Poetul caută să atragă atenţia asupra noului său volum de versuri, care urma să apară nu peste mult. Editorii dau, ca primă apariţie, nu se arată pe ce bază, volumul şi nu revista.

Există şi situaţii în care între publicarea poeziilor în periodice şi apariţia volumelor în care sînt incluse trec mai multe luni şi chiar ani. Sîntem trimişi, totuşi, la volume şi nu la reviste. Am amînti aici cîteva din poeziile din *Nebănuitele trepte* (1943). Poezia *Schimbarea zodiei* se publică în „Universul literar", în 26 septembrie 1942 şi este reprodusă în „Revista Fundaţiilor Regale", în nr. 11, din 1 noiembrie 1942, iar poezia *Fetiţa mea îşi vede ţara* apare în „Tribuna literară", revistă braşoveană, încă în 1941 (nr. 3—7, august-decembrie, p. 6). Nu este lipsit de interes, poate, să arătăm că unele poezii, pe care le-am mai putea menţiona aici, se publică, pentru prima dată, în reviste şcolare.

Opera lui Lucian Blaga a sporit considerabil prin publicarea, în deceniul care s-a scurs de la moartea poetului, de *inedite*. Nu sînt de înţeles totuşi unele practici. „Contemporanul" publică în 31 decembrie 1965 poezia *Pe munte*, ca inedită, ca peste cinci luni, în 13 mai 1966, să citim, ca inedită, aceeaşi poezie şi în aceeaşi revistă. Poezia *Oracole*, să mai dăm un exemplu, o găsim în „Romînia literară", din 8 octombrie 1968, ca să o reîntîlnim, în aceeaşi revistă, în 14 mai 1970. Editoarea nu a urmărit presa şi dă, ca primă apariţie, nu 31 decembrie 1965 şi respectiv 8 octombrie 1968, ci ultimele date. Sîntem surprinşi să găsim şi în *Opere* (II, p. 468), poezii ca *În loc de bună dimineaţa*, prezentate ca *inedite*. Poezia se publică, încă în 1965, în „Gazeta literară" (nr. 29, 15 iulie, p. 4).

Merită să ne oprim şi la o altă situaţie, nu mai puţin caracteristică pentru modul de a cerceta presa. Poeziile *În amintirea ţăranului zugrav* şi *Către cititori* se publică, mai întîi, în volumul *În marea trecere*. Editorii dau însă, ca primă apariţie, „Gîndirea" (nr. 14, aprilie 1924, p. 350) şi „Cugetul românesc" (nr. 2—4, aprilie—iunie 1924, p. 111). Dar şi într-o revistă şi în alta se face menţiunea: „Din volumul apărut: *În marea trecere*". Asemenea erori trec dintr-o ediţie critică în alta şi de aici în monografii şi studii consacrate poetului şi capătă, prin larga circulaţie, tărie de document.

Există opinia că poeziile lui Blaga — şi cu deosebire cele incluse în primele volume — nu s-ar fi bucurat de o primire favorabilă. Nu s-a arătat însă pînă acum că tocmai aceste poezii cunosc o circulaţie mai largă în publicaţiile vremii. În ediţie se face un prim pas în această direcţie, cînd se arată că *Amurg de toamnă* se reproduce în „Hiena" şi în „Cele trei Crişuri"; *Leagănul*, în „Lumina femeii"; *Isus şi Magdalena*, în „Patria literară", dar şi în ziarul „Alba-Iulia" (nr. 2, 7 ianuarie 1922), omis de editoare; *Pan*, în „Lamura" şi, adăugăm noi, în „Voinţa" (nr. 17, 9 septembrie 1920, p. 1); *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, în „Renaşterea română", alt cotidian din Cluj. Nu se arată însă că aici se reproduce şi poezia *Pămîntul* (nr. 59, 17/30 martie 1919, p. 3), trimisă, după cît se pare, chiar de poet, de vreme ce se specifică: „Din volumul ce va apărea în curînd: *Poemele luminii*". Se întîlnesc în

presa vremii și alte poezii, reproduse fie din revistele unde apar prima dată, fie din volume. *Gorunul* se reproduce din „Glasul Bucovinei" în „Unirea" (nr. 19, 29 ianuarie 1919, p. 3) din Blaj și în „Gazeta Transilvaniei" (nr. 100, 22 mai 1919, p. 1) din Brașov; *Legendă* în „Unirea" (nr. 77—78, 13 aprilie 1919, p. 4); *Corni vechi se scutură de rod*, apărută în „Gîndirea", în 15 mai 1921, este reprodusă, cîteva zile mai tîrziu, în „Adevărul literar și artistic" (nr. 27, 29 mai 1921, p. 4); *Lucrătorul*, în „Cuvîntul literar și artistic" (nr. 3, 18 ianuarie 1925, p. 1); *Tăgăduiri*, în „Rampa" (nr. 2124, 2 noiembrie 1924, p. 3). Două din poezii, *Pe ruina unui templu* și *Lacrimile*, se reproduc în „Calendarul Dacia" (1920, p. 69, 1922, p. 80), publicație cu mare răspîndire, pînă și în lumea satelor. Sînt suficiente exemple să ilustrăm buna primire a poeziilor lui Blaga — și nu numai în presa din București, cum se crede, ci și în cea bucovineană și transilvăneană.

Editorii operelor marilor personalități ale culturii noastre nu acordă atenție și altor aspecte, părîndu-li-se, probabil, neimportante. Nimic însă nu este lipsit de interes cînd stăm în fața unor scriitori ca Blaga, Arghezi ori Rebreanu, ca să nu mai vorbim de Eminescu. „Hiena" deschide cu poezia *Amurg de toamnă*, deși o reproduce, unul din numerele revistei (nr. 8, 8 august 1920), mărturie incontestabilă a prețuirii poetului. Și revista „Abecedar", a tinerilor scriitori transilvăneni, reproduce o poezie de Blaga, *Septemvrie*, în fruntea unui număr (nr. 5, 8 iunie 1933), după ce se publică în „Gîndirea" încă în 1929. Se situează la cealaltă extremă, a negării poeziei lui Blaga, „Cuget clar" („Noul semănător"), revista lui N. Iorga. Marele istoric reproduce, în sprijinul opiniilor sale, poezia *Alean* (nr. 22, 8 decembrie 1938, p. 350). Și, spre a fi și mai convingător, îi dă și un titlu general: *Ce vede d. Lucian Blaga din Portugalia*. Blaga nu reține, cu alte cuvinte, din extraordinarul peisaj portughez, decît un „liman" și „miei luzitani". O poezie a lui Blaga, *La curțile dorului*, dă, în ianuarie 1941, numele unei reviste, „Curțile dorului", patronată de poet. Poezia, deși se publică în „Gîndirea", în 1938, este reprodusă în fruntea primului număr al revistei sibiene. Poezia lui Blaga se substituie, nici acum întîmplător, articolului programatic. O parte a Transilvaniei se afla sub stăpînirea horthystă, ca urmare a Dictatului de la Viena și „curțile dorului" simbolizau aspirațiile poetului pentru împlinirea dreptății poporului român.

Cercetarea unor surse de informație și utilizarea lor ridică greutăți, pe care le întîmpină și cercetătorii. Blaga își publică în „Gîndirea" cea mai mare parte a poeziilor sale dinainte de 23 August 1944. Revista are între 1921—1926, cum se știe, o apariție „neregulată", în sensul că anul editorial nu coincide cu cel calendaristic și nici numerele nu se înscriu într-o periodicitate lunară. Nu s-ar ridica nici o problemă, dacă bibliotecile ar fi păstrat, la legarea revistei în volume anuale, coperțile pe care sînt inserate datele apariției. O practică condamnabilă a făcut ca ele să fie aruncate și, sub acest aspect, nu există în bibliotecile din București o colecție completă a revistei. Editoarea operează cu deducții, cum procedează, dealtfel, și unii cercetători. Numai așa se explică de ce pentru o poezie ca *Bunătate toamna* se stabilește, ca primă apariție, volumul *În marea trecere* și nu „Gîndirea", unde se publică cu un an mai înainte. Pentru poezia *Din cer a venit un cîntec* sîntem trimiși la nr. 8 al „Gîndirii" din noiembrie 1922. Poezia se publică însă în revistă în nr. 15, din 20 martie 1923. Considerînd că revista are în 1925 o periodicitate bilunară pe parcursul întregului an, editoarea face socoteala că nr. 2 trebuie să fie din ianuarie și fixează ca dată de apariție a poeziei *Biografie pentru un prieten*, ianuarie 1925. Poezia se publică în „Gîndirea", în adevăr, în nr. 2 din 1925, dar acesta este din iunie, ultimul care mai apare în acest an. Editoarea operează cu deducții și în alte împrejurări, săvîrșind erori de datare. Știind că revista „Ramuri" are o apariție lunară, ne trimite pentru poezia *Brumar* la nr. 12, din decembrie 1964. Dar revista craioveană începe să apară, cum se știe, în august 1964 și numărul din decembrie este: 5 și nu 12.

Pregătirea specialistului, la nivelul cerințelor moderne, nu poate fi înlocuită cu amatorismul. Nicăieri nu se vede mai bine acest lucru ca în modul de utilizare a tehnicii de bibliografiere. Nu vom face o vină editoarei că nu aplică normele internaționale, deși editurile ar trebui să le aibă în vedere. Pretindem însă unui editor să fie consecvent cu sistemul de bibliografiere ce și l-a ales. Consemnarea tuturor datelor bibliografice — an editorial, calendaristic, număr, zi, lună, pagină — sînt obligatorii. Editoarea omite să consemneze ziua, pentru primii ani de apariție a „Gîndirii", deși ea este trecută pe copertă. Utilizarea unei colecții incomplete a revistei, cum presupunem, explică asemenea omisiuni. Editoarea nu consemnează toate datele bibliografice și atunci cînd este vorba de publicații recente. Pentru unele poezii apărute în „România literară" (*Oracole*, *Enigma lumii*), omite anul editorial, numărul și chiar pagina. Dacă pentru poeziile din unele cicluri se dă pagina, pentru fiecare, cum este corect, pentru poeziile din alte cicluri („Steaua", nr. 12/1960, nr. 5/1961, „Iașul literar", nr. 4/1961, nr. 9/1961) se trece pagina ciclului. Ar rezulta că o poezie ca *Răsunet în noapte*, de 11 versuri, se publică în „Iașul literar" (nr. 4, aprilie 1961) pe patru pagini (6—9). Poezia nu ocupă în realitate decît o singură pagină. Se întîlnesc indicații greșite de pagină. Ne oprim

la un singur exemplu. Pentru poeziile *Monolog, Ardere, Sud* și *Epitaf* („Revista Fundațiilor Regale", nr. 12, 1 decembrie 1942) se indică paginile: 439, 440, 441, 442 în loc de 499, 500, 501, 502.

Bibliografierea ia uneori înfățișarea de șaradă, pe care nu o poți dezlega decît mergînd la publicația respectivă. Sînt în această situație cea mai mare parte a poeziilor din „Glasul Bucovinei" unde datarea se face după amîndouă calendarele — calendarul vechi și cel nou. Să dăm cîteva exemple: 22/4 febr. 1919 *(Trei fețe)*, 28/13 mar. 1919 *(Visătorul)*, 22/7 febr. 1919 *(Inima)*. La prima vedere s-ar părea că amîndouă datele se referă la aceeași lună, dar orice fel de calcule am face, nu putem obține diferența cunoscută, de 13 zile, dintre cele două calendare. Mergînd la revistă constatăm, spre surprinderea noastră, că prima dată se referă la luna precedentă, omisă în aparatul critic.

Greșelile de tipar se întîlnesc la fiecare pas și ar fi fastidios să facem o erată a lor. Dar a lăsa în aparatul critic ca an de apariție 1929, în loc de 1924, pentru un volum al poetului (I, p. 447) și *Bibliografia mea pentru un prieten* (I, p. 450) în loc de *Biografia mea pentru un prieten* este prea de tot. Munca de editor pretinde un ochi format să descopere asemenea „nimicuri".

Editurile își asumă mari răspunderi cînd se călăuzesc după criterii sentimentale și încredințează întocmirea de ediții critice unor persoane fără pregătire de specialitate, indiferent dacă acestea sînt membri ai familiei scriitorului și dețin documente și manuscrise. Familiile scriitorilor au îndatorirea patriotică să facă cunoscute aceste materiale, fie că le publică, fie că le donează instituțiilor de cultură. Edițiile critice se fac cu operele tipărite, intrate în conștiința publică. Nici atunci cînd opera rămasă în manuscrise are mare pondere în activitatea unui scriitor, cum este cazul lui Eminescu, editarea nu o pot face amatorii. Membrii familiei lui Lev Tolstoi, Paul Valéry ori Giosuè Carducci lasă editarea operei în seama specialiștilor și pun la dispoziția acestora documentele și manuscrisele. Acțiunea de editare nu este chestiune de familie, ci de interes național. Edițiile critice improvizate nu sporesc prestigiul familiei și fac un mare deserviciu scriitorului și culturii naționale.

D. Vatamaniuc

Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Editura Minerva, 1974

Între istoricii literari contemporani, cel mai sigur continuator al metodei lovinesciene „de simplificare și reliefare" este, credem, Ov. S. Crohmălniceanu. Volumul consacrat, în cea mai mare măsură, evoluției poeziei între cele două războaie mondiale reprezintă dovada elocventă că „impresionismul" în istoria literară se poate sprijini pe solide baze documentare, că, inteligent și în cunoștință de cauză aplicat, el nu numai că nu exclude aparatul conceptual cel mai fin al criticii, dar îl presupune cu necesitate, știind să-l subordoneze unor caracterizări în care adevărul oferit de imaginea ansamblului prevalează asupra amănuntelor. Nu este o simplă întîmplare că volumul consacrat poeziei interbelice a apărut după cercetarea mai restrînsă a expresionismului. Fie că materia cărții *Literatura română și expresionismul* a fost extrasă din fișele de lucru la istoria literaturii, fie că ea i-a fost ulterior înglobată, acea carte a reprezentat pentru critic un moment hotărîtor în evoluția sensibilității sale receptive. Scriind despre unul dintre subiectele care nu numai că sînt însușite de un autor în virtutea afinităților elective, dar care au și darul de a-și modela ele însele pe parcurs autorul, Ov. S. Crohmălniceanu și-a șlefuit cele mai fine unelte în analiza de poezie și și-a perfecționat știința de a sugera prin actul critic un univers poetic în funcție de anume topoi esențiali, ocolind retranscrierea minuțioasă, dar irelevantă, a unor elemente de decor poetic. Progresul este cu atît mai evident cu cît avem o posibilitate de comparație concretă cu stadiul anterior al criticii sale, reprezentat de studiile despre Arghezi și Blaga, tributare pasiunii pentru totalitate a criticului, căruia nici o latură a operei cercetate n-ar fi voit să-i scape, dar care pierdea din vedere, în mulțimea amănuntelor, cele două-trei caracteristici fundamentale care dau personalitatea unui scriitor. Din perspectiva cărții de azi, studiul din 1960 despre Arghezi și cel din 1963 despre Blaga, în afară de meritul lor de pionierat în cultura

socialistă, apar ca acumulări faptice, cantitative, absolut necesare pentru viziunea de puternice reliefări de acum. Fără a nega nimic din ceea ce spusese atunci, uneori preluîndu-şi ideile esenţiale spre a le pune mai bine în evidenţă, Ov. S. Crohmălniceanu face dovada puterii sale de sinteză şi de caracterizare, exercitîndu-se asupra unor opere despre care se mai pronunţase odată. Este, poate, examenul cel mai greu la care se poate supune un istoric literar. Cu atît mai mult cu cît, la criticul contemporan, spre deosebire de Lovinescu, tehnica „simplificării şi reliefării" nu se întemeiază pe capacitatea de a sugera ceea ce rămîne nespus despre operă, ci pe capacitatea de a utiliza adecvat concepte teoretice şi de a le aşeza într-un sistem. Ov. S. Crohmălniceanu este în primul rînd un gînditor exact, corect şi imparţial, capabil să spună, în cîteva pagini, esenţialul despre universul atît de alambicat şi înşelător care este o operă literară. Pentru aceasta trebuie, desigur, o perfectă dominare a domeniului studiat şi a uneltelor de lucru. Istoricul literar şi le-a cucerit pe amîndouă. De aici decurg marile virtuţi ale cărţii sale despre poezie, ca şi slăbiciunile ei.

Universul poetic al scriitorilor români interbelici este unul care, cum probează criticul, poate fi cunoscut raţional şi descris logic. Inteligenţa luminează astfel mai puternic laturi rămase pînă acum obscure sau oferă explicaţii surprinzătoare. Dintre acestea cel puţin două, privind doi dintre marii scriitori ai epocii, merită o menţiune excepţională. Una este aşezarea incapacităţii de opţiune religioasă a lui Arghezi sub semnul teologiei dialectice, cealaltă este răsturnarea sensului de evoluţie a lui Ion Barbu în cunoaşterea poetică de la esenţele intelectual abstracte la esenţele clocotitor vitale.

Locul comun, devenit tic verbal al criticii contemporane, despre pendularea arghezian㠄 între „credinţă şi tăgadă" este spectaculos şi impecabil răsturnat printr-o demonstraţie ce ascunde sub detaşarea aparentă o subtilă cunoaştere nu numai a psihologiei argheziene, ci şi a universului de gîndire religioasă faţă de care poetul se defineşte permanent : „Conform teologiei dialectice, tocmai eşecul nostru repetat de a ni-l putea imagina pe Dumnezeu ne permite recunoaşterea adevăratei sale naturi, ireductibile la însuşirile omeneşti". Utilizarea „categoriilor negative" în gîndirea poetică arghezian㠄 apare astfel ca manifestarea necesară a unei sensibilităţi unitare atît în propensiunile sale negative, cît şi în cele afirmative. A descoperi unitatea dialectică acolo unde toţi exegeţii anteriori văzuseră doar expresia unei contradicţii interne irezolvabile şi a demonstra imposibilitatea eludării „contradicţiei", ce ţine de natura specifică a obiectului, este meritul ce-l singularizează pe Ov. S. Crohmălniceanu printre criticii poeziei argheziene. Imposibilitatea trăirii revelaţiei şi căutarea divinului în forme concrete este pentru prima oară cînd se pun în aceşti termeni şi există, credem, puţine şanse ca ele să fie discutate de acum încolo în alţi termeni.

Un alt moment hotărîtor al istoriei literare actuale îl reprezintă exegeza poeziei lui Ion Barbu. Prin coerenţa argumentaţiei şi frumuseţea demonstraţiei, micromonografia Ion Barbu devine nu numai un text de referinţă, dar unul dintre acele texte critice ce presupun o opţiune fundamentală din partea cititorului. A-l rezuma ar însemna a-i răpi frumuseţea. Citîm afirmaţiile cele mai însemnate, cu sentimentul că citîm textul critic cel mai armonios estetic şi cel mai apt a provoca jubilaţie intelectuală, pe care l-a scris Ov. S. Crohmălniceanu : « Primul ciclu, *Joc secund*, întreprinde efectiv nişte „ocoliri tematoare în jurul cîtorva cupole — restrînse perfecţiuni poliedrale" —, aşa cum declara Ion Barbu. [...] Versurile care deschid volumul vin să ne precizeze aceasta. G. Călinescu şi alţii au văzut în ele o definiţie a poeziei. Dar e discutabil dacă asta vor să fie cu adevărat. Ion Barbu evocă neîndoios lumea paradisiacă arhetipală, unde trăiesc numai ideile lucrurilor. Ea e cerul etern platonician, corespondenţa simetrică a realităţii concrete, fenomenale, intrată prin spiritualizare în „mîntuit azur", dedusă din „ceas", cu alte cuvinte, scăpată de sub tirania timpului [...] Universul acesta „esenţializat", curăţit de orice imperfecţiune terestră, adus prin necontenite sublimări succesive la ipostaza lui „absolută", „ideală", „revelată", îşi păstrează o concreteţe fantastică. Ion Barbu realizează o ciudată lirică de glacialităţi cerebrale care frig. Nimic din ceea ce intră în raza privirilor sale, vrăjite de o atare „geometrie înaltă şi sfîntă", nu rămîne inform [...] O rostire „augustă", „orfică", „oraculară" face să renască lucrurile în noua lor existenţă, „purificată", spălată de ape lustrale. [...] Starea de extază mistică este un moment privilegiat cu durată foarte limitată. Legîndu-şi existenţa exclusiv de el, poezia poate trăi numai în scurte fulguraţii aurorale. De aceea versurile primului ciclu al volumului se rezumă la cîteva strofe a căror substanţă cunoaşte o epuizare rapidă în arderi intense, orbitoare. Dar revelaţia cere să fie şi comunicată sub forma adevărurilor esenţiale, traductibile în pilde cu calităţi instructive. [...] E ceea ce îşi propune ciclul *Uvedenrode*, pe care poemul *După melci* îl prefigura. Întîlnim şi aici o compunere epică menită să ne dezvăluie prin figuraţii simbolice marile secrete cosmice. [...] Propunîndu-şi să îndeplinească o operă iniţiatică, poezia lui Ion Barbu e atrasă tot mai mult în cîmpul tulbure al inconştientului. Încordarea trează, luminoasă a spiritului, „starea de geometrie" cedează pasul „inspiraţiei", „orfismului".

În sfîrșit, *Isarlik*-ul ar reprezenta ultima etapă în concretizarea succesivă a întrupărilor ek-stazei, pornită din concept spre a se opri definitiv și iremediabil în vitalul obscur. Așa cum demonstrează criticul, poezia lui Ion Barbu reprezintă o experiență definitiv închisă, consumată pînă la capăt și în imposibilitate de a mai fi reluată.

În acest caz, al configurării destinului poetic al lui Barbu, asistăm la unul dintre acele rare momente din creația unui critic, în care acesta găsește poetul cu care să consune intelectual și afectiv. Un alt critic va putea, desigur, să ne propună, poate cu tot atîta succes, o altă viziune, la fel de seducătoare, asupra universului barbian. Aceea n-o va nega pe aceasta, susținută de unitatea argumentației și de lipsa de fisuri a imaginii.

Istoricul literar nu reușește, nu poate reuși, aceleași performanțe spectaculoase indiferent despre cine scrie. Sînt poeți pe care evident nu-i gustă și care nu răspund nici unei corzi a sensibilității sale. Ov. S. Crohmălniceanu este însă animat de o înaltă cinste intelectuală, atît de înaltă încît el se obligă a judeca detașat și imparțial chiar pe autorii cu care nu are afinități. Astfel încît ne aflăm, cu această istorie a literaturii, în fața judecăților de valoare cele mai echilibrate ce s-au emis asupra poeziei interbelice. Nici Lovinescu, nici Călinescu, în istoriile lor literare, n-au avut distanța în timp și nici detașarea omenească necesară spre a considera fără parti pris diversele grupări literare. Nu este vorba aici nici de puterea de caracterizare a prietenilor sau a inamicilor literari, nici de comparații între ierarhiile propuse și criteriile lor, ci numai de capacitatea de a fi obiectiv. Ov. S. Crohmălniceanu este, pînă astăzi, cel mai obiectiv istoric literar al acestei perioade, obiectiv chiar împotriva lui însuși. Cartea sa este una în care judecățile literare asupra unor direcții esențiale ale poeziei interbelice, precum cea chtonică și cea religioasă, nu iau în considerație decît criteriile literaturii, și nu pe cele ale accidentelor biografice. Obiecțiile ce se pot formula în ce privește judecățile de valoare propuse de Ov. S. Crohmălniceanu trebuie să țină seamă, ca de o calitate esențială, de faptul că ne aflăm într-un domeniu al cărui specific este permanent respectat.

Înclinat să releve caracteristicile cele mai pregnante ale unui scriitor, cu știința definirii unei personalități, istoricul literar este mai puțin atent la slăbiciunile autorului studiat. Din familia spiritelor critice constructive, nu a celor destructive, el este mai preocupat să înțeleagă decît să sancționeze. De aceea, poate, ierahiile sale de valori nu sînt ferm exprimate și, de multe ori, ele trebuie deduse din modul în care sînt tratați autorii și din spațiul ce li se acordă. Dacă se formulează obiecții serioase față de concepția filosofică a lui Blaga, impulsul de a caracteriza domină pe acela de a privi critic în cazul lui Paul Sterian sau A. Dominic, de exemplu.

Pe capacitatea de a reliefa esențialul în caracterizarea unei opere se întemeiază și stabilirea marilor grupări scriitoricești, pe baza unor criterii pentru prima dată unitare: a direcției tematice principale ilustrate și a artei poetice practicate: *Miracolul arghezian, Poezia chtonică, Poezia sentimentului cosmic și a fiorului metafizic, Lirica sensibilității religioase, Lirica elegiacă și sentimentală, Lirica avangardistă, Poezia pură, Noul patos social activist, Forme inedite de lirism.* Direcțiile de organizare a deruntantei expansiuni ideologico-stilistice a liricii interbelice sînt cele mai logice dintre cele propuse pînă acum, și lipsa lor de coincidență, ca titlu și subsumare a autorilor, cu grupările stabilite de Călinescu este un merit. Alăturarea lui Blaga de Philippide, a lui Adrian Maniu de Ion Pillat, a Otiliei Cazimir de Camil Baltazar, a lui Aron Cotruș de Miron Radu Paraschivescu sugerează corespondențe mai adînci decît simplele asemănări formale între universuri poetice raportate la realități divergente. Aranjarea în sumar corectează în bună parte tratarea exclusiv monografică a autorilor, ca universuri închise, aparent fără comunicare cu comilitonii lor. Iar la o lectură atentă se pot descoperi cîteva modele de percepție și stil, urmărite în cadrul fiecărei familii de spirite: empatia între om și cadrul natural al poeziei chtonice, conjurarea miracolului în poezia sentimentului cosmic, dualitatea între aspirație și extaz în lirica sensibilității religicase, mesianismul poeziei noului patos social activist etc.

Ne aflăm, cu *Literatura română între cele două războaie mondiale*, în fața celei mai echilibrate descrieri făcute pînă acum acestui peisaj poetic fascinant prin multitudinea, unică în literatura noastră, a direcțiilor de evoluție, dar în același timp derutant, înșelător, plin de capcane, provocînd parcă adeziunile sau negațiile violente. Și ne aflăm totodată în fața triumfului gîndirii logice și sistematizatcare în istoria literară. Nici unul dintre conceptele esențiale cu care poate opera critica de poezie nu lipsește din această carte și eficacitatea lor operațională se verifică de fiecare dată. În această calitate se află însă și slăbiciunea istoricului literar. Ov. S. Crohmălniceanu înțelege perfect tot ceea ce se poate înțelege pe cale rațională, dar se oprește mut în fața fiorului non-logic din orice act de comunicare emotivă. Încrezător în puterile criticii, el nu împrumută niciodată unelte poeților și arta de a sugera fără a numi, pe care o stăpîneau atît de bine și Lovinescu și Călinescu, îi rămîne străină.

Poeţii al căror farmec stă dincolo de ceea ce se poate descrie exact, în ceea ce se presimte dincolo de cuvînt, nu fac parte din familia spirituală a istoricului literar.

Cît despre drumurile pe care o astfel de cercetare le deschide istoriei literare, vom mai recurge o dată, spre a le ilustra, la autocritatea lui Lovinescu: „Impresionismul fiind o concentrare cît mai mare şi mai aleasă a părerilor ce putem avea despre o lucrare de artă, şi citeodată închegarea lor la una singură, este aşadar nu numai antiteza relativismului şi scepticismului critic, ci chiar uneori, în mîini prea vigurcase, ajunge la un dogmatism şi la un schematism destul de primejdioase. Căci reducînd, unii prin puterea intuiţiei, iar alţii printr-o laborioasă îndeletnicire, pe un scriitor sau o operă de artă la una sau la cîteva idei centrale, criticul impresionist nu numai că *afirmă* aceste idei, ci, căutînd să le dea adevărata lor valoare, le pune într-o lumină şi mai crescută; el dogmatizează şi citeodată poate chiar tiraniza".

Ov. S. Crohmălniceanu este autorul unei cărţi atît de bine construite, încît primejdia ca ea să tiranizeze de acum încolo opiniile unei generaţii de istorici literari nu este de neglijat.

Roxana Sorescu

Aurel Martin, *Metonimii*

Metonimii, noua carte a lui Aurel Martin, critic de mare mobilitate spirituală, întruneşte articole, studii, precum şi comunicări ţinute cu diverse prilejuri. O primă secţiune *Metonimii*, însumează articole teoretice caracterizate prin fervoarea intelectuală care le animă, prin abundenţa de idei fertile susţinute cu însufleţire. Aici criticul operează asociaţii şi disociaţii nu ostentativ subtile, ci argumentate, clare, riguros ştiinţifice. O menţiune specială se cuvine articolului *Constante, aspecte, tendinţe ale literaturii române*, iniţial comunicare ţinută la simpozionul traducătorilor de literatură română, Neptun, septembrie 1971. Mai sînt citabile, fiindcă evidenţiază o gîndire limpede şi neîncorsetată de prejudecăţi în stabilirea adevărului articolele: *Permanenţe, Originalitate şi imitaţie, Diversitate, Glose, Argument pentru sinteze*.

Al doilea capitol, *Incidenţe*, include articole de istorie literară — orientări, tendinţe, curente literare, eccuri în conştiinţa critică de la noi şi din străinătate ale operei unor scriitori, contribuţii de un indiscutabil interes atît analitic, cît şi documentar. Din acest capitol citäm: *Contribuţii la soarta, în Principate, a antologiei de poezie românească scoasă de Henry Stanley în 1856, Bolintineanu văzut de scriitori francezi, Fantasticul în proza lui Eminescu, Dramaturgia lui Delavrancea, Ion Pillat şi poezia pură, Petőfi Sándor în conştiinţa românească, Ecouri ale operei lui Romain Rolland în România*.

O serie de *Fiziconomii* ale unor scriitori mai vechi sau mai noi demonstrează intuiţie exactă, spirit aplicat, talent evocator. Aurel Martin vădeşte aci însuşirea de a recepta opere şi autori de cele mai diferite modalităţi artistice, fără parţialităţi de gust ori de înţelegere şi năzuinţa către exactitate în reliefarea echilibrată a universurilor lor de creaţie: Rebreanu, Sadoveanu, Arghezi, Gib I. Mihăescu, Camil Petrescu, V. Voiculescu, Laurenţiu Fulga, Titus Popovici, Fănuş Neagu etc. Exerciţiul foiletonistic pe care Martin îl are la activ, ca şi solida orientare în materie de istorie literară, îl fac să greşească rareori în judecăţile sale (de pildă creaţia lui Laurenţiu Fulga e hiperbolic prezentată).

În sfîrşit, un ultim capitol mărturiseşte implicarea cea mai directă a autorului în chestiunile pe care le discută, capitolul constînd din interviuri reunite sub titlul *Pro domo*.

Analizele lui Aurel Martin se bizuie întotdeauna nu numai pe o lectură fidelă a operelor, ci şi pe una a bibliografiei critice. Iată de ce adesea refuză să primească, mai mult, combate judecăţi acceptate. Aflăm exemple în articolele *Dramaturgia lui Delavrancea, Petőfi Sándor în conştiinţa românească, L. Rebreanu într-o nouă lumină* etc. Iată de ce de asemenea propunem noi puncte de vedere în interpretarea unor scriitori şi cărţi, peste care s-au aşezat judecăţile comune, puncte de vedere ce lărgesc dintr-odată orizontul. Aşa, de exemplu, în finalul articolului *Rebreanu sau vocaţia tragicului* criticul vorbeşte de un „tragic menit să sublinieze, în fond, condiţia eroică a existenţei. Ceea ce adaogă viziunii lui L. Rebreanu valenţe de surprinzătoare modernitate" sau în *Ethosul sadovenian. Baltagul* remarcă caracterul de replică al romanului.

Ici şi colo Aurel Martin indică piste noi pentru cercetarea literară viitoare. Aşa, de exemplu, în *Ecouri ale operei lui Rolland în România*, unde propune spre cercetare „influenţa de ordin mai general" exercitată de opera rollandiană asupra literaturii române propriu-zise, ori în articolul *Cu privire la sămănătorism*, unde recomandă studierea curentului prin prisma

militantismului său, încadrat în contextul Europei de Est şi de Sud-Est, riguros situat în epocă, fără să fie circumscris doar ca realitate strict istorică.

Cartea cîştigă printr-un stil direct şi clar de expunere, prin fine nuanţări şi plăcerea expresiei colorate şi sugestive.

Articolele sînt toate sobre şi echilibrate.

Volumul lui Aurel Martin impune prin informaţia bogată, prin ascuţimea şi noutatea observaţiilor, asociaţiile ce deschid larg orizont, seriozitatea analizelor, rigoarea demonstraţiilor, corectitudinea majorităţii interpretărilor, expunerea clară, nuanţată, ordonată. El aduce un spor sensibil de cunoaştere critică a literaturii. Contribuţiile de teorie literară şi de istorie literară îl recomandă atenţiei nu numai a specialiştilor, dar a tuturor celor preocupaţi de trecutul literelor româneşti.

Anca Rizescu

Teodor Vîrgolici, *Perpessicius.*

Editura Eminescu, 1974, 273 p.

Consecinţă a unor preocupări mai vechi şi constante, stimulate şi de mărturisitul impuls afectiv către ,,brăileanul" Perpessicius (T. Vîrgolici publică în R.I.T.L./1967 un studiu pregătitor al viziunii monografice de azi, precum şi diverse note şi articole risipite în presa literară), micromonografia apărută recent este un omagiu adus de T. Vîrgolici prin intermediul ştiinţei literare unuia dintre maeştrii ei, la cîţiva ani după dispariţie. Despre Perpessicius — ,,cărturar şi creator polivalent" — este încă totul de spus. Bibliografia privind *Scrierile despre...*, conştiincios întocmită la sfîrşitul volumului, în ciuda celor peste o sută de titluri, se rezumă, cu foarte puţine excepţii, la articole de gazetă, cele mai multe ocazionale. Volumul realizat de T. Vîrgolici are deci mai ales meritul începutului, meritul abordării primei exegeze monografice. Autorul nu are — după cum mărturiseşte — pretenţia epuizării subiectului şi, între altele, profilul colecţiei — Mica bibliotecă critică — nici nu i-ar fi putut îngădui s-o aibă. Perpessicius face parte dintre marile personalităţi ale literaturii şi culturii româneşti care devine teme permanente de reflecţie estetică şi de interpretare.

Studiu monografic intens analitic, îmbinat cu inventarieri arhivistice, volumul semnat de T. Vîrgolici e un document de istorie literară. Structura e sobră, am zice neutră, fără veleităţi de epatare a lectorului prin originalitate căutată şi formulări sofisticate. Cîteva mari capitole consacrate principalelor aspecte ale vieţii şi activităţii profesionale ale scriitorului: *Poetul, Prozatorul, Criticul literar, Istoricul literar, Publicistul,* precedate şi urmate de un *Prolog* şi o *Încheiere* şi amănunţind un *Excurs biografic* cu care se deschide monografia, dezvăluie un meritoriu efort de organizare a materialului informativ şi de gradare a judecăţilor critice. Volumul are echilibru interior. Spaţiul acordat fiecărui capitol în economia volumului reflectă atenţia în dozarea accentelor. Cel mai mare număr de pagini (peste 100) îl are, după cum era de aşteptat, capitolul consacrat criticului literar. Aportul informaţional este evident. Pe lîngă concentrarea datelor culese din articolele risipite în presă, T. Vîrgolici comunică frecvent rezultatul propriilor investigaţii în arhive şi periodice, cercetări care îi permit să aducă importante precizări şi date noi, să rectifice erori (cum este cea referitoare la debutul, în general, în publicistică al lui Perpessicius şi la debutul în poezie, în special (p. 20), precum şi să producă inedite (p. 21—22).

Modalitatea tratării este cea a descripţiei critice, accentul cade pe comunicare şi mai puţin pe interpretare ideatică. Pornind de la un portret moral al scriitorului, închegat în *Prolog* din mărturiile unor cunoscute personalităţi contemporane — Tudor Vianu, Victor Eftimiu, Geo Bogza, Edgar Papu, C. Ciopraga, Eugen Jebeleanu şi, de fapt, în primul rînd Liviu Rebreanu, din părerile căruia sînt selecţionate cîteva cuvinte pentru un motto-subtitlu, autorul alcătuieşte un ,,excurs biografic" saturat de date şi detalii şi reprezentînd un remarcabil efort de informare. Comentariul critic este adesea, mai ales aici, sentimental, poetizant (T. Vîrgolici vorbeşte el însuşi de o subiectivitate generată de circumstanţe). Oraşul copilăriei şi al adolescenţei — Brăila — este element constitutiv în structura temperamentală a lui Perpessicius, dar, deopotrivă, şi în sensibilitatea autorului monografiei.

Analizînd, în continuare, poezia lui Perpessicius, T. Vîrgolici subliniază faptul că aceasta poartă amprenta — echilibrată, ponderată, fără excese — a noilor orientări şi tendinţe estetice în direcţia simbolismului şi a modernismului de după primul război mondial fiind, de fapt,

o lirică autobiografică, pigmentată de ironia cu finalitate socială. Trecînd la „prozator" — ipostază sporadică în existența literară a lui Perpessicius — autorul micromonografiei fixează cîteva coordonate pe care evoluează romanul interbelic și oprindu-se la cele două încercări de romane rămase doar în stadiul de proiect și de schiță sumară arată, după însești afirmațiile scriitorului, că ele erau concepute la modul „prin excelență autobiografic", într-un stil alternînd poemul cu pamfletul.

Trecînd la activitatea de critică literară care constituie obiectul celui mai întins capitol al volumului, T. Vîrgolici evidențiază calitățile dominante ale „criticului-cărturar" Perpessicius : receptivitate și înțelegere rafinată a oricăror experiențe literare, eleganță, delicatețe, putere de nuanțare a expresiei, abilitate și tact disimulatoriu în formulări (Ion Biberi îl numea pe Perpessicius „un om bogat în catifelări sufletești"), comprehensiune admirabilă față de arta maeștrilor. T. Vîrgolici oferă cititorului, printr-o expunere bogată în exemplificări, posibilitatea de a se convinge de „arta criticii" (cum o numește Al. Philippide), profesată de Perpessicius și accentuează asupra meritului pe care criticul îl are alături de acea „a treia generație postmaioresciană" — după încadrarea lui Lovinescu — „de a fi făcut din critica literară o disciplină intelectuală cu variate direcții de activitate, dominate toate de principiul estetic". Cîteva considerații asupra acestei „a treia generații postmaioresciene" — G. Călinescu, Ș. Cioculescu, P. Constantinescu, Vl. Străinu, T. Vianu — sînt menite să determine diferențele specifice, autorul fiind tentat să singularizeze originalitatea concepției și metodei critice ale lui Perpessicius. Accentul cade pe consecvența cu care Perpessicius a fost — prin *Mențiunile* sale critice — timp de cinci decenii cel mai fidel cititor și interpret al fenomenului literar contemporan. T. Vîrgolici pledează cu probe convingătoare împotriva acelora care confundaseră critica generoasă a lui Perpessicius, cordială și lipsită de veleități distrugătoare, dar nefăcînd rabat valorii artistice, cu atitudinea searbăd și perpetuu elogiativă.

Reamintind faptul că Perpessicius concepea istoria literară într-o continuă și fundamentală osmoză cu critica literară, T. Vîrgolici creionează portretul eruditului care realizează investigația trudnică cu deliciul arheologului literar. Minuțioasa trecere în revistă a studiilor de istorie literară se încheie apoteotic cu elogiul adresat editorului monumentalei ediții Eminescu, supranumit în critică „Homer al ediției Eminescu". Făcînd istoricul acestei ediții, T. Vîrgolici invocă, în mod repetat, vocația de editor a lui Perpessicius.

Monografia se încheie cu o privire fugară aruncată *publicisticii* lui Perpessicius, azi cu valoare de document.

Un *Tabel cronologic* strîns, urmărind datele esențiale ale vieții și operei lui Perpessicius, completează în mod necesar o monografie utilă și care vine să umple un gol în istoria literaturii contemporane.

Rodica Florea

Constantin Potîngă, *Educație și cultură,*
Editura Junimea, 1974, 167 p.

Rod al unei activități publicistice de peste două decenii, cuprinzînd articole, eseuri consemnări datorate unei bogate experiențe de îndrumare a culturii socialiste din țara noastră cartea lui Constantin Potîngă reprezintă în același timp una din rarele și valoroasele contribuții la teoretizarea fenomenului spiritual contemporan, sub variatele lui aspecte axiologice și practice. După teza de doctorat în filosofie axată pe *unele probleme ale culturii de masă în socialism* și amplul studiu *Socialismul și cultura de masă* (Ed. Junimea, 1972), autorul este preocupat în cazul de față de implicațiile teoretice ce decurg din comandamentele politice ale documentelor de partid, îndeosebi ale Plenarei C.C. al P.C.R. din 3—5 noiembrie 1971, referitoare la făurirea „omului de tip nou, a personalității multilateral dezvoltate în spiritul țelului profund umanist al societății noastre socialiste" (p. 7). Se reia aici unul din conceptele -cheie ale lucrărilor anterioare, acela de „educație permanentă" și se accentuează necesitatea înțelegerii lui concrete și nuanțate în fiecare etapă, pe grupuri sociale și chiar pe indivizi.

Ceea ce interesează în mod special pe cercetătorul literar în volumul *Educație și cultură* este înțelegerea complexă a noțiunii de *creativitate* — „cauză esențială a educației și autoeducației, componentă inseparabilă a culturii, împreună cu momentele gnoseologic, axiologic și praxiologic, care a constituit întotdeauna o trăsătură caracteristică a poporului român" (p. 129). Creativitatea devine astfel „dovada fundamentală a însușirii active a cunoștințelor

a participării noastre efective la viața socială" (p. 130), îndreptățind unul din postulatele călăuzitoare ale autorului, care urmărește îndeaproape, cu competență, la toate nivelurile, „transformarea valorilor culturale în fapte de civilizație modernă, socialistă" (p. 16). Preocupat de cerința ridicării pe o treaptă superioară a conștiinței socialiste a tuturor oamenilor muncii prin cultură, Constantin Potîngă pune accentul în primul rînd pe *dezvoltarea conștiinței politice*.

Extrem de interesante sînt și concluziile autorului privind relația teatru-școală, bazate pe analiza faptelor sociale, a anchetelor printre elevii din Piatra Neamț, după care „între opțiunile elevilor de liceu pentru funcțiile teatrului precumpănesc acelea care vizează rolul gnoseologic al acestuia, locul sporit pe care trebuie să-l aibă în modernizarea învățămîntului literaturii" (p. 161).

Și alte eseuri din acest volum atestă convingerea autorului că arta și literatura au nu numai un rol informațional, ci și unul formativ, educațional; în această lumină este tratată cultura, „ca ansamblu de fenomene sociale, care sub raport gnoseologic apar ca produse cumulative ale cunoașterii, iar sub raport axiologic ca valori sintetice" (p. 148). În acest fel, din înțelegerea dialectică a culturii în raportul teorie-practică decurge necesitatea „organizării științifice prin plan a culturii de masă", de la directivele generale din documentele de partid și pînă la manifestarea lor concretă în cadrul cluburilor, bibliotecilor, caselor de cultură etc.

Prin toate comentariile analitice, prin opiniile ferme — chiar dacă uneori ironice ca în eseul asupra *„Esteticii" numerelor de inventar* —, prin sugestiile fructuoase pentru orice lucrător din domeniul literaturii și artei, al culturii, cartea lui Constantin Potîngă constituie un prilej de meditație asupra relației cultură-civilizație, un îndreptar în procesul de ridicare continuă a conștiinței socialiste, o sinteză originală asupra implicațiilor pe care arta în general și literatura în special le au în făurirea omului nou al orînduirii noastre.

Luminița Beiu-Paladi

I. A. Richards după 50 de ani

Pe fondul unei lente epuizări valorice a criticii impresioniste anglo-saxone de după 1900, bogate în descripție și diletante în concepție, aforistice și eterogene, cartea lui I. A. Richards, *Principii de critică literară* (1924) a impus constrîngerea vocației aluzive (un efort tenace și obstinat de acurateță științifică) și condensarea unui nucleu simbolic propriu (sistematica datelor disparate ale criticii și esteticii literare). Momentul de instabilitate, dinamismul și încordarea teoretică ce îndemnau la perspective și revizuiri, nici un amănunt formulativ al lucrării nu se sustrag nevoii de a ieși din tiparul prevalent al criticii amatoare, printr-o ordine și densitate articulată abil unui sistem teoretic și unor ipoteze științifice. Richards a imprimat criticii disocierea analitic-psihologică a experiențelor, schițarea structurii semnului și proceselor de comunicare, ambele alăturate unei mai riguros controlabile perspective valorice. Algoritm combinatoric și mod de distribuire a elementelor minime de sens, analog, discursului științific, metalimbajului psihologiei — în speță —, limbajul criticii a început odată cu Richards, să execute o meditație cu totul exterioară complexelor emoționale ale lecturii libere. În același timp, noua metodă a devenit susceptibilă a fi aplicată detaliului filologic, ca un fel de critică de text fără predominanța jocului speculativ. Acest idiom colocvial și teoretic, unde alături de o formă generală strictă, apar detalii și explicații centrifugale, atestă o forță a problematicii consecvent normată de ceea ce în acel moment desemna încă un adevăr nefisurat, psihologia comportamentului, chiar dacă uneori, simple anexe ale unor unelte de lucru perimate, multe porțiuni apar compromise unei reactualizări integrale.

Adept, ca și Santayana, Dewey, Whitehead, al unei estetici naturaliste, Richards consideră esența emoției estetice ca fiind o reconciliere supericară a impulsurilor. Omogene sau ingrediente, unidirecționale sau polivalente, indistincte sau fix conturate, opuse sau concordante, impulsurile se echilibrează într-o perspectivă globală vigurcasă, o „înaltă stare de veghe", amplificare lirică ilustrînd „impersonalitatea" artei. Experiențele imaginare sînt superior structurate celor reale, mai coerente decît ele. Complexul artistic fiind o structură de ordine, el e asociat în propedeutică cu ameliorarea percepțiilor umane neasamblate și întîmplătoare. Neinsistînd, în explicația psihologică, asupra procesului creator (Freud), sau asupra psihologiei colective a reducțiilor culturale (Jung), Richards studiază efectul operei,

cultivînd cu precădere „momentul" elementului receptor. El se situează pe punctul unui utilitarism psihologic și presupune în comunicare reacții de o constanță convenabilă, articulate pe stimuli materiali a căror intensitate poate fi controlată.

Hotărîrea cu care Richards întrebuințează axiomele esteticii în versiunea momentului receptor, a contractului psihic între o conștiință vie și o suită de impulsuri ale experienței depozitate în text, îl determină să explice dependența esteticului de categorii exterioare lui, prin observația că actul lecturii implică o suită de interpretări eterogene, în care judecățile și raționamentele conceptuale se demonstrează inseparabile de aluzivitatea atitudinii emoționale. Criticul american, angajat opțiunilor psihologiste, interpretează emoția artistică ca un tip de comportament adecvat, executarea unui proces de adaptare succesivă între stimuli și sintetizarea unui răspuns dependent de baza materială a biopsihismului sistemului nervos central. El înzestrează teoria și cu un aspect euristic, stabilind un sistem de așteptări care selectează natura stimulilor și forma impulsurilor rezultate în funcție de expectativa acțiunii practice și de conjunctura elementelor noi cu cele similare reactualizate prin memorie, elemente care prezintă o similaritate parțială între ele în cadrul unui repertoriu de operațiuni mentale integrate unui proiect imediat. Iată o definiție a semnului, în care memoria și procesele perceptive intră, împreună cu mecanismele limbajului, într-o anamorfoză cu caracter simbolic : „Semn este ceva care a fost element constitutiv al unui ansamblu configurativ al unui context, manifestat pe plan mental ca un întreg. Reapariția independentă a semnului produce efecte identice cu cele ale întregului context în care mai apăruse"[1].

Încă de la celebra tricotomie din *The Meaning of Meaning* (1923), unde, împreună cu Odgen, repartizează semnului trei formanți corporali (simbol — referință — referent), I. A. Richards depășește granița structuralismului lingvistic (Saussure), incluzînd interpretarea în transmiterea mesajului. Alături de Charles Morris, care în *Signification and Significance* respectă mai consecvent indicațiile artei înspre sugestia valorilor și clasifică creația literară într-o categorie specială de semne ce funcționează cu referire mediată (ca vehicol) și imediată (ca semn al vehicolului, adică ca semn tautologic), I. A. Richards este considerat ca un fondator al criticii semantice. Pasajul reprodus anterior corespunde în linii mari și intuițiilor lui Charles Sanders Pierce despre semnele ce aparțin experienței universale ca și obiectul lui imediat. Această „superstructură", transgresînd nivelul lingvistic, conduce, prin datele psihologiei percepției, la regulile funcționale generale ale transmiterii mesajului. Aserțiunea lui Richards, „analiza critică operează asupra elementului numai în conformitate cu condiția acestuia de a participa într-un context" a condus treptat la analiza distribuțională (Louis Bloomfield), la analiza proceselor Markov de ordine îndepărtată din mesaj și teoria supersemnelor (Abraham Moles) sau la semiotica aplicată (Bachelard). Amplificată prin școala din Chicago, care a executat depășirea criticii de limbaj înspre o retorică a acțiunii culturale, ideea lui Richards că procesele de comunicare închid nenumărate valori auxiliare, care, prin poziția pe care o ocupă ele în ansamblul structurii vieții omenești, converg și în același timp telescopează estetica expresiei, a fructificat nevoia de a concepe mesajul artistic ca o formă fixă și analizabilă, dar și ca o sumă de manipulări sociale ce o descompun și o recompun la alte nivele (acțiune, cod cultural, fond aperceptiv). I. A. Richards a obiectat împotriva caracterului limitat al poeticii înțelese doar ca o critică a limbajului. O secțiune a criticii naturaliste care înțelegea valorile prin scheme generale de oportunitate, lega psihologia creației de procesele de comunicare și stabilea între artist și consumator nu atît un transfer de experiențe, cît o corespondență a acestora în limita unor impulsuri comparabile. Comunitatea și comunicarea experiențelor individuale sînt, după Richards, necesități sociale prioritare care se interpun necesităților primare, determinate de nevoi fiziologice și devin mijloace de realizare a coeziunii sociale între grupul enunțător și cel receptiv de mesaje culturale. Pentru criticul american, succesul operațiilor de transmisiune nu evidențiază o calitate a semnelor, ci o corespondență de impulsuri psihice între poet și cititor.

În ciuda unei metode de detaliere a compartimentelor psihice, metodă care a sucombat lent pe perioada a două decenii, în orientarea actuală, așa cum s-a consolidat ea în deceniul de după 1950 și în cadrul căreia psihologismul nu depășește importanța unui efort istoric diseminat rezultatelor actuale, interpretarea lui Richards a direcționat critica americană sudistă în lucrările lui Allen Tate, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren și mentorul lor John Crowe Ransom. Grupul „The New Criticism" a planificat realizarea unei poetici structurale pornind nu de la lingvistică, ci de la estetică. Prelungirea conceptului de formă organică a romantismului german, a lui Coleridge și T. E. Hulme, a creat analiza de text în varianta anglo-saxonă, care orientează textul înspre ansamblul creației, evoluînd spre o globalitate semnificativă indicată de semantica discursului. Primatul contextului asupra elementului

[1] *Principles of Literary Criticism*, London, Routledge, 1963, p. 90.

semnificativ primar (morfem, semem) și a structurii receptării asupra organizării operei, coordonate importante în sistemul enunțat de Richards, a contribuit la o viziune nonspeculativă, un fel de practică a criticii bazată pe „lectura atentă" (close-reading). Literatura este studiată ca o variantă a proceselor de comunicare cu predominanțe afective, în dezacord cu estetica erociană, fondată pe cunoașterea intuitivă. Grupul din Chicago, Kenneth Burke, R. S. Crane și Elder Olson, deși opuși „noii critici" prin depășirea frecventă a statutului lingvistic și prin interesul manifestat acțiunii culturale în sens larg, apelează la o serie de reminiscențe din psihologismul lui Richards.

Prezentarea editorială a *Principiilor criticii literare*[1] publicului românesc de specialitate scoate din inerția citațiunii superficiale o serie de idei coordonatoare tocmai în momentul în care în fața criticii literare se aprofundează sarcina unei dezbateri lucide de idei și o cuprindere critică fără precedent a tendințelor moderne ce au aclimatizat noile achiziții ale teoriei literaturii. O însemnată contribuție a lucrării este abordarea accesibilității operei din punctul de vedere formal, considerînd că structurile primitive au un orizont de deschidere și o vehiculare mai complexă decît cele evoluate în sensul originalității totale. Adept al neoclasicismului, Richards îndreaptă operația poetică înspre o clasă-etalon, care accentuează în ea cele mai intens valorizate experiențe, sub aspectul acurateții și repartizării articulate travaliului lucid și o situează în afara poemului, în punctul de intersecție și reglare cu experiența poetică a consumatorului. Adepții poeticii structurale vor găsi în această lucrare detalierea principiului de literalitate a textului poetic (mergînd pînă la aspectul grafic, dinamica oculară, mișcările glotale ce însoțesc articulara în surdină), ideea în fond banală, dar neîncetat fecundă, că literatura reprezintă, înainte de toate, un ansamblu de semne tipografice dispuse într-o anumită ordine pe hîrtie. De asemeni, discriminarea între limbajul științific (funcție referențială sau denotativă) și cel poetic (funcție emotivă sau conotativă), își găsește în paginile cărții o schițare interesantă, înainte de împărțirea, după criteriul valabilității logice, între „statements" și „pseudostatements" din ulterioara sa lucrare „Science and Poetry" (1926). Dacă ordinea poetică nu e asertivă, nu înseamnă că o serie de convingeri, directive și temeiuri, într-un cuvînt, atitudini, lipsesc perspectivei sale globale asupra experienței. Adevărul artei, spune Richards, este acceptabilitatea ei, tradusă prin necesitatea interioară a factorilor formali concertați, acordarea lor în proiecția unei reacții ordonate. Pretutindeni în paginile *Principiilor* se află exprimat privilegiul unei perspective compacte, dense, echilibrate în forțe psihice, sub care este înțeleasă arta. Manifestarea pregnantă a artei în cadrul culturii umane se datorează unui regim de echilibru stabil și economic, unei vocații de sistematică riguroasă, cu eliminări supraveghеate și suprimări drastice ale combinațiilor echiprobabile, practic nelimitate. Ficțiunea înaintează pe baza unui discernămînt insistent. Percepția formelor presupune „mișcarea imagistică" care, cu scăderea explicațiilor naturaliste, nu încetează să unească logosul cu praxisul, contemplarea formelor cu acțiunea socială.

Francesco Giolla

Deutsch-Rumänisches Colloquium junger Historiker, Kulturhistoriker und Zeitgeschichtler,

Eigenverlag der Südosteuropa-Gesellschaft, München, 1974, (Südost--Europa-Studien, 22, 150 p.

Volumul reunește textele celor 18 comunicări prezentate cu prilejul colocviilor organizate de Südosteuropa-Gesellschaft (München) în centre universitare din Republica Federală Germania și Republica Socialistă România în iunie 1972 și, respectiv, decembrie 1973, colocvii rezervate tinerilor cercetători din cele două țări în domeniul științelor istorice.

Comunicările sînt precedate de textele succintului dar substanțialului „cuvînt introductiv" pronunțat de dr. Walter Althammer, președinte al societății Südosteuropa (*Dialog zwischen Freunden*) și respectiv, prof. dr. Mihai Berza, director al Institutului de studii sud-est europene (*Eine verheissungsvolle Begegnung*), care, oportun, au schițat liniile și semnificațiile tradiției în care colocviile în chestiune se înserează.

[1] I. A. Richards, *Principiile criticii literare*, în rom. de Florica Alexandrescu, cu un cuvînt înainte de Anca Rusu, Buc., Ed. Univers. 1974.

Sumarul este polităematic şi foarte divers. Unitatea de fond a volumului se încheagă însă pe planul, de adîncime, al obiectului de referinţă: istoria politică, economică, socială şi culturală a României în context european.

În ordinea alfabetică a autorilor, lista de titluri este: Gh. Ceauşescu (Bucureşti), *Eminescu und die Antike*; V. Haustein (Mainz), *Aspekte der deutsch-rumänischen Beziehungen zur zeit Bismarks; H. Küch (Bochum), Parallelem in der Enistehung und Entwicklung der rumänischen und kroatischen Bauernbewegung*; Th. Nägler (Sibiu), *Die soziale Schichtenbildung bei den Siebenbürgen Sachsen im 12. und 13. Jahrhundert*; K. Nehring (München), *Die Anfänge der habsburgischen Herrschaft in Ungarn*; E. Oru (Sibiu), *Plädoyer für eine angewandte Ästhetik*; R. Pauleit (Göttingen), *Probleme der heutigen rumäniendeutschen Literatur*; Gr. Ploeşteanu (Tg. Mureş), *Koordinaten der Entwichlung der rumänischen Kultur in Siebenbürgen nach der Revolution von 1848*; E. Popescu (Bucureşti), *Die Rezeption des byzantinischen Rechts in der Walachei — im 18. Jahrhundert*; C. Rotmann (Bucureşti), *Das Problem der Wiederherstellung der Osmanischen Herschaft über die rumänischen Länder zu Beginn des 17. Jahrhunderts*; R. Schaller (Hamburg), *Bulgarisch-rumänische Föderationsgeschichte während der Regierungszeit Alexanders von Battenberg (1879—1886)*; K. Scheerer (Mainz), *Die Reaktionen und Massnahmen ausländischer Mächte auf die rumänischen Bauernaufstände 1907*; A. M. Schepp-Soler (München), *Spanien und das Osmanische Reich im 18. Jahrhundert*; V. Spinei (Iaşi), *Fragen der Geschichte der Moldau im 11.—13. Jahrhundert — Historische und archäologische Daten*; H.Sundhausen (Hamburg), *Sozio-ökonomische und kulturelle Grundlagen der Nationsbildung in Ostmittel-und Südosteuropa*; N. S. Tanaşoca (Bucureşti), *Der lateinisch Einfluss auf den byzantinischen Wortschatz vom 6—10. Jahrhundert*; T. Teoteoi (Bucureşti), *Die Stellung und das Weltbild von Byzanz im XIV. Jahrhundert*; I. Vlasiu-Popovici (Bucureşti), *Fragen der Zeitgenössischen rumänischen Monumentalkunst*.

Toate comunicările atestă bună informaţie, orizont ideatic cuprinzător, maturitate de gîndire. Complementar, o dominantă a textelor este intenţia — evidentă şi realizată — de punere reciprocă la curent asupra stadiului celui mai recent al cercetărilor în cele două ţări.

În ce ne priveşte (se înţelege), am zăbovit cu precădere asupra contribuţiilor privind istoria culturală şi literară.

Astfel, Grigore Ploeşteanu în comunicarea sa privind aspecte ale dezvoltării culturii româneşti în Transilvania ne propune, pentru perioada 1848—1860, o schiţă a etapelor dezvoltării învăţămîntului, ale studiilor filologice şi ale presei politice şi culturale româneşti. Unghiul analizei se fixează îndeosebi asupra sensului politic al proceselor culturale, deliberat stimulate pe linia învăţămînt-ştiinţă-presă de promotorii mişcării intelectuale transilvănene, în scopul consolidării premiselor viitoarei emancipări politice. Energia efortului cultural şi proeminenţa acestuia în cadrul vieţii româneşti din Transilvania în acei ani se explică — subliniază autorul — prin stînjenirea activităţilor pur politice de către rigorile instituite de reacţiunea ultraconservatoare profesată de regimul habsburgic după 1848—1849.

Eminescu şi antichitatea (Gheorghe Ceauşescu) este un conspect dens — dar fără intenţia epuizării temei — al cîtorva planuri de interferenţă între poezia lui Eminescu şi gîndirea antichităţii mediteraneene. Eminescu — ne arată autorul — a preluat fie direct, recurgînd la surse, fie indirect, graţie lecturilor din autori germani (Schopenhauer, Goethe, Schiller), a unor propoziţii de ordin filozofic pe care le-a greţat, ca nuclee germinative, în ţesătura propriei ideaţii (omul e vis al umbrei; arta triumfă asupra morţii — în experienţa istorică a Greciei; moartea triumfă asupra artei — în tradiţia, tragică, a mitului orfic; împlinirea iubirii ca nostalgie a lumii ideilor semnificînd garanţia, transcendentă, a artei autentice). Pe de altă parte, autorul descifrează, în poezia lui Eminescu, imaginea Greciei vechi, pe care poetul şi-o plăsmuieşte sieşi în consens cu idealul romantic al exoticului.

Pledoaria lui Eugen Onu schiţează un tablou polemic al crizei contemporane a esteticii, criză văditată încă de la finele secolului trecut şi manifestată cel mai sensibil — afirmă autorul — în conştiinţa egalei neputinţe de a acţiona eficace asupra praxei artistice şi a cugetului consumatorului de artă. În consecinţă, autorul îi scmează pe esteticieni să descindă din turnul de fildeş al speculaţiei, să se apropie de practica istoriei şi criticii literare (şi de artă), să-şi reîmprospăteze inspiraţia prin contact nemijlocit cu producţia literară şi de artă curentă.

Comunicarea lui Reiner Pauleit este concepută—pe temeiul recenzării integrale a colecţiei revistei „Neue Literatur" — ca un inventar comprehensiv de probleme, lăsat în mod voit deschis, dar urmărind conturarea totuşi, în mare, a specificului literaturii de limbă germană din România sub specia tehnicii literare şi a sociologiei literaturii. Condiţia lingvistică *sui generis* a unor autori legaţi fundamental de dialect — nu de limba literară majoră —, condiţia unei producţii literare cu un număr de cititori potenţiali relativ redus, voinţa de a depăşi contradicţia dintre fascinaţia unui ideal de modernitate şi necesitatea de a ţine totuşi seama de factura tradiţională a gustului publicului destinatar, creionează cu acuitate, în textul lui Pauleit, cîteva din aspectele definitorii (chiar dacă nu toate esenţiale) ale literaturii de expresie

germană din ţara noastră, confruntată cu dificultatea alternativei între *Heimatsdichtung* şi modalitatea literară modernă.

Volumul — editat ca al 10-lea tom din seria *Südost-Schriften* (respectiv al 22-lea în seria *Südost-Europa Studien*) — reprezintă în ansamblu, aşa cum pe bună dreptate au subliniat în cuvîntul lor şi dr. W. Althammer şi prof. M. Berza, rezultatul concludent al unui tip de confruntare şi conlucrare intelectuală care îşi vădeşte din plin interesul. Ca atare, această carte — publicată în excelente condiţii tehnice — se constituie ca o contribuţie concretă la cunoaşterea reciprocă, la dezvoltarea unui climat de încredere şi cordialitate, chezăşie de fertilitate pentru cooperări viitoare.

V. Nişcov

Z. Stoberski, *Istoria literaturii lituaniene* (Historia literatury litewskiej), Wrocław, Varşovia, Cracovia, Gdańsk, 1974, 232 p.

Cu cîţiva ani în urmă, editura poloneză Ossolineum a introdus în planurile sale de perspectivă publicarea unor *istorii* ale literaturii aparţinînd popoarelor învecinate; nu va lipsi nici aceea a literaturii române. Mai mult sau mai puţin dezvoltate, în raport şi de importanţa contribuţiei în ansamblul patrimoniului universal, asemenea compendii reprezintă utile instrumente orientative pentru specialiştii şi cititorii doritori să cunoască, în scopuri comparative sau numai culturale, contextul literar din imediată apropiere. Printre volumele apărute în ultima vreme se înscrie şi *Istoria literaturii lituaniene* de Zygmunt Stoberski — un reputat cunoscător al fenomenului artistic din Lituania. Studiile temeinice critice şi istorico-literare [1], la care se alătură numeroase traduceri [2] — poezie, proză, dramaturgie — atestă o îndelungată şi împătimită activitate în acest domeniu; rezultatul final al acestor eforturi este compendiul în discuţie.

Prima de acest fel în Polonia, *Istoria literaturii lituaniene* este structurată cronologic şi tematic în şapte capitole care exprimă dezvoltarea fenomenului literar din Lituania de la începuturi pînă în zilele noastre. Intenţia autorului, mărturisită în prefaţă, nu este aceea de a închega o imagine integrală şi exactă a evoluţiei literare, ci de a oferi un scurt compendiu care să familiarizeze lectorul cu realizările cele mai importante. În elaborarea lui, grija de căpetenie a lui Z. Stoberski a fost de a se păstra în limitele unei expuneri cît mai obiective, ferite de apoteozarea şi minimalizarea păguboase. În consecinţă, textul fiecărui capitol va fi precumpănitor informativ, abundînd în nume de autori şi titluri de opere; densitatea materialului vizează deseori lapidaritatea dicţionarelor literare.

Prezentarea istorico-literară debutează cu puţine observaţii despre producţia folclorică, dominată categoric de *daine*. Iată, succint, cîteva date esenţiale, fundamentate şi de posibilităţile fertile de apropiere cu doinele româneşti. Denumirea generală, *daine*, cuprinde forme diverse ale cîntecelor populare transmise prin viu grai, a căror tradiţie este cunoscută încă din evul de mijloc. Menţionate prima dată în secolul al X-lea, vor fi pomenite ulterior în multe cronici. *Dainele* cîntau munca, figuri mitologice, obiceiuri populare, ritualuri, sărbători familiale (botezuri, nunţi), petreceri şi chiar manifestări ale luptei împotriva feudalilor. Sînt exclusiv lirice, conţinutul fiind dat de simţămintele eroilor. Personajele mai frecvente — flăcăul, fata, mama, sora ş.a. — nu sînt înfăţişate amănunţit, ca şi natura sau emoţionalitatea

---

[1] *Mickiewicz în Lituania*, „Literatura na świecie", nr. 11 (19), 1972, p. 158—199 (fragment), spre exemplu.

[2] Traduceri: A. Vienuolis, *Pavilionul intelectualilor* — povestiri; J. Ragauskas, *Ite missa est*; *Acolo unde strălucesc nalbele roşii* — antologie de literatură lituaniană; S. Neris, *Cărăruia albă* — poezii. Împreună cu alţii a mai tradus în lb. polonă: E. Mieżalaitis, *Omul* — poezii (împreună cu mai mulţi poeţi); *Cîntece şi stele* — poezii (cu L. Lewin); A. Bieliauskas, *Vor înflori trandafirii roşii* — roman (cu A. Stoberska); R. Lankauskas, *Pe cîmp* — proză (cu A. Stoberska); piese de teatru: K. Binkis, *Repetiţie generală*; J. Gruszas, *Dragostea, jazzul şi diavolul*; K. Sai, *Nelinişte*; J. Skliutauskas, *Băiatul cu dracul sub piele* ş.a.

umană, acestea redate nu o dată prin simboluri (inelușul de aur, căluțul murg, cuculețul cîntător, crinul, rățișoara, șoimulețul, stejerelul etc.). Limba este întesată de diminutive, iar figurile stilistice mai des întîlnite sînt metafora, paralela, hiperbola ș.a. *Dainele* se cîntă; cele mai vechi melodii se folosesc pentru mai multe texte. În colecția Institutului de literatură și limbă al Academiei de științe din Lituania se află înregistrate 250.000 de *daine*.

Începuturile literaturii lituaniene sînt schițate în primul capitol, care acoperă secolele XIV—XVIII, evidențiind aportul cronicarilor, concretizat îndeosebi în culegerea *Cronica Marelui Principat al Lituaniei*, și personalitatea complexă a lui Kristjonas Donelaitis (1714—1780), militant de frunte pentru formarea conștiinței naționale și autor al cunoscutului poem *Anul* — capodoperă cu apăsate valori prefigurative pentru dezvoltarea ulterioară. Poezia unuia dintre reprezentanții marcanți ai romantismului lituanian, Maironis (1862—1932), își va afla solide puncte de reazim în creația lui Donelaitis; și nu numai el. Realizările de vîrf ale secolului al XIX-lea sînt tratate în următoarele două capitole. Informațiile bogate privind împrejurările istorice, dezvoltarea limbii și mișcarea de idei în presa de specialitate sugerează de fiecare dată expresive fundaluri generative pentru înflorirea artei și literaturii romantice și realist-critice. În a doua jumătate a acestui secol prind forme definitive și unitare limba literară și scrierea, impuse și prin operele unor poeți și prozatori de valoare. Dintre ei se detașează silueta impunătoare a lui Antanas Baranauskas (1835—1902) — autor al poemului *Pădurea Anykščiai* (1861) și consecvent luptător pentru stabilizarea limbii poetice; opera și rolul stimulativ al lui Baranauskas în literatura vremii fac obiectul unui subcapitol.

Cea mai mare parte din volum, patru capitole, o consacră Z. Stoberski literaturii secolului nostru, conform unei periodizări acceptate mai de mult. Creionînd și de astădată cadrul istoric și cultural, autorul trece în revistă principalele direcții literare consumate în acest răstimp, pe care le ilustrează cu dense portrete de scriitori și cărți reprezentative. Un loc aparte îl ocupă literatura proletară, ale cărei valori ideatice și estetice sînt puse în lumină stăruitor. Medalionul micromonografic dedicat lui Vincas Mickewičius-Kapsukas — prozator și critic de orientare marxistă — este concludent. Excursul istorico-literar se încheie cu literatura ultimelor două decenii, ale cărei înflorire și perspective sînt schițate cu aceeași parcimonie de expresie și intuiție pătrunzătoare.

Aplicînd prin excelență criteriile cronologic și tematic și trebuind să opereze o selecție foarte riguroasă a unui material deosebit de bogat, Z. Stoberski a fost nevoit de multe ori să se refere numai în treacăt la rezultatele formale ale căutărilor estetice. Excepție făcînd doar Donelaitis, Baranauskas și Mickevičius-Kapsukas, o ierarhizare a scriitorilor și operelor în funcție de valoare și specificitate este, prin urmare, mai greu de fixat ce e drept, prea multe abateri de acest fel, oricît de utile în altă construcție, ar fi spart unitatea de structură și metodă. Pe de altă parte, ca în orice încercare de a aprecia fenomenul literar contemporan, imaginea acestuia, neîntemeiată pe decantările timpului, este mai palidă.

Cele cîteva observații nu diminuează valorile compendiului. Bazat pe o documentare vastă și asezonînd expunerea cu relaționări comparative cu literaturile sovietică, polonă ș.a., Z. Stoberski oferă un îndreptar folositor și obiectiv într-o literatură destul de puțin cunoscută. Bibliografia critică a traducerilor și indicele de nume sînt instrumente care ușurează consultarea rapidă a lucrării.

Stan Velea

Xesús Alonso Montero, *Informe dramático sobre la lengua gallega,* Arealonga, Madrid, 1973, **MARÍA VICTORIA MORENO MÁRQUEZ,** Os novisimos de Poesía Galega-Los novisimos de la Poesía Gallega, Arealonga, Madrid, 1974

Două cărți venite din Galicia, *Raport dramatic despre limba galiegă* de Xesús A. Montero și *Cei mai noi poeți din Galicia* — antologie întocmită de Maria Victoria Moreno Márquez — ne aduc voci interesante și inedite dintr-o regiune a Spaniei ce încearcă, pe diverse căi, să se afirme. Galicia — străvechi pămînt al pelerinajelor sfinte la Santiago de Compostela, se găsește, alături de Catalonia și de Țara Bașcilor, într-o situație deosebită. Xesús Alonso

după ce, în primul capitol al cărţii sale, ne face cunoscută pe scurt situaţia de limbă „declasată" şi „declasantă" a galiegei, dedică cel de-al doilea capitol problemelor de „geografie, demografie şi legături ale limbii galiege" căutînd, pe bază de statistici, să încadreze limba sa natală între cele patru cese vorbesc în Spania. Faţă de catalana care, deşi nerecunoscută ca limbă oficială, are o deplină autonomie, faţă de „euskera" ce-şi menţine formele străvechi şi nobleţea, limba galiegă ocupă un loc deosebit. Ea este vorbită în special de către oamenii simpli, ai cîmpului şi ai mării, ce o folosesc între ei ca limbă de familie, adoptînd însă în alte relaţii limba oficială — casteliana, fără să aibă un contact cultural real şi direct cu aceasta. Alonso, partizan declarat al bilingvismului, ne prezintă în capitolul intitulat „Istoria socio-culturală a limbii galiege" o panoramă diacronică a evoluţiei lingvistico-literare a acestei limbi, începînd de la primele manifestări lirice din Peninsula (cántigas de amigo), scrise în dialectul galiego-portughez, trecînd prin formulele „renaşterii" reprezentate în mod strălucit prin Rosalia de Castro, şi ajungînd pînă la diversele manifestări ale galiegei în zilele noastre. Autorul pledează cauza unei limbi ce şi-a avut propria dezvoltare literară şi care are încă potenţe şi resurse interesante. Deosebit în această desfăşurare istorică ni se pare momentul apariţiei revistei „Nos", condusă de Castelao, în 1920. După căderea Republicii Spaniole, ani de zile vocea Galiciei a rămas mută, apărînd două manifestări izolate ale celor exilaţi (BUENOS AIRES). Apoi, de prin 1950, un grup de intelectuali hotărîţi să nu se piardă această limbă „fragilă şi dulce" înfiinţează la Vigo Editura Galaxia, în care publică de la început culegeri de folclor, eseuri, filosofie, romanţe şi poezie. Prin activitatea acestei edituri, cît şi printr-o serie de alte mijloace, acelaşi grup de intelectuali entuziaşti, cărora li se adaugă din ce în ce mai mulţi tineri studenţi, militează pentru păstrarea limbii materne. În acest moment apărarea galiegei, ca şi publicarea de literatură în această limbă capătă semnificaţia unei adeziuni la mişcarea de întinerire culturală şi de deschidere a regiunii. Alonso propune diverse metode, introducerea galiegei la învăţămîntul secundar, întărirea catedrelor universitare, atragerea tineretului spre cauza pămîntului natal, recunoscînd că acest drum nu este uşor deloc şi că nu se va ajunge curînd la un bilingvism care să echilibreze la fel cele două limbi, casteliana şi galiega. Interesant ni se pare ultimul capitol al cărţii, intitulat „Cuvinte şi fapte", ce cuprinde diverse texte despre limba galiegă — unele pro, altele contra. Nu vom insista mai mult asupra acestui volum ce lasă la o parte literatura; ne vom opri însă la cea de-a doua carte, antologia Mariei Victoria Moreno Márquez, care strînge între paginile ei versuri (în versiune originală şi în traducere castelianâ) ale celor mai tineri poeţi — nepoţi ai Rosaliei de Castro.

Traducătoarea, care a făcut selecţia şi a lucrat antologia, ne lămureşte în prolog asupra unor poeţi, ne spune că ne găsim în faţa unor voci foarte tinere, în plină evoluţie, ce pot avea schimbări neaşteptate, voci ce promit fără să dea certitudini, aşa cum altele, din aceeaşi antologie, sînt voci recunoscute în întreaga Galicie — voci ce tind deja spre maturitate artistică, păstrîndu-se firească în limitele unei vîrste încă tinere. Maria Victoria Moreno spune: „dacă Galicia — reluînd vorbele lui Carlos Valiñas — este o peninsulă într-o altă peninsulă, literatura sa ne apare ca o insulă în mijlocul oceanului. Desprinsă de ea însăşi timp de patru secole de tăcere, biciuită de vînturile ancestrale ale uitării, paralizată de negurile alienării, astăzi reprezintă o realitate diferenţiată clar de restul literaturilor romanice". Mergînd pe aceeaşi linie ca şi Alonso în prezentarea situaţiei în care se găseşte azi limba galiegă, autoarea ne indică faptul că aceşti tineri poeţi, alegîndu-şi ca formulă de expresie limba natală, se declară angajaţi alături de clasele oprimate, pentru ridicarea regiunii în care s-au născut, angajarea punîndu-i în faţa unei tematici anumite. Criteriile de selecţie au fost, aşadar, nu de valoare, ci în primul rînd cel al modalităţii de expresie, al vîrstei (născuţi din 1943 încoace) şi de a avea măcar un volum de versuri publicat. Textele se prezintă eterogen, formînd totuşi trei grupuri unitare — primul cuprinde poeme în adevăratul sens al cuvîntului, apoi încercări de versificare şi în sfîrşit a treia categorie reprezintă o expresie directă a durerii ce uneori îmbracă, alteori nu, forme literare. Este evident faptul că autoarea selecţiei a avut de dus la bun sfîrşit o întreprindere dificilă şi plină de riscuri, fiind vorba de poeţi foarte tineri, cu o evoluţie încă incertă, cu versul fluctuant şi uneori monocord. Nu ne vom opri la cercetarea valorică a acestei poezii ci la prezentarea pe care şi-o face fiecare poet în parte. Maria Victoria Moreno le-a cerut autorilor să răspundă la un chestionar care, completat, ar putea reprezenta o scurtă declaraţie a crezului poetic. Este impresionantă setea de ideal a acestor tineri poeţi, credinţa unanimă că poezia înseamnă mesaj, că trebuie să-şi găsească un ecou adevărat între cititori. Pentru ei poezia înseamnă în primul rînd putere de comunicare în masă, forţă de şoc colectivă, militantă — poezia lor serveşte la ceva, nu este o poezie criptică, uscată, fără acoperire. Este o poezie de seve, o poezie foarte aproape de pămînt, de mare, de oamenii care muncesc pe pămînt şi pe mare, este o poezie vitală şi energică.

Eugenia Popeangă

Studia balcanica, vol. VIII (1974)

Publicaţia *Studia balcanica* a Academiei bulgare de ştiinţe consacră ultimul său număr (VIII, 1974) unei foarte interesante probleme: relaţiile culturale şi literare ale popoarelor balcanice (Балкански културни и литературни връзки). Dintr-un foarte bogat sumar, ne-a reţinut în primul rînd atenţia articolul Afroditei Alexieva despre Преводните повести и романи от гръцки през първата половина на XIX в.) (Povestiri şi romane traduse din greceşte în prima jumătate a sec. al XIX-lea). Autoarea subliniază rolul important al intermediarelor greceşti în receptarea literaturilor occidentale (*La chaumière indienne*, *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, *Le nouveau Robinson* de J. H. Campe, tradus la rîndul său din germană); dar pe acest canal au intrat, tot în sec. al XIX-lea, şi cărţi populare care circulau în alte literaturi balcanice de mai multe secole (*Sindipa*, *Alixăndria*) sau de cîteva decenii (*Bertoldo*). Autoarea, făcînd o amplă analiză filologică a acestor traduceri, se limitează doar la cîteva indicaţii privind problema atît de complicată a receptării simultane a unor opere atît de deosebite, de un interes metodologic evident şi pentru celelalte literaturi din Balcani. Foarte interesant este şi studiul Verei Mutafčieva despre Предсказанията за края на Османската империя (Prezicerile asupra sfîrşitului Imperiului otoman) în care autoarea, plecînd de la un text al lui Vazov, arată rolul acestor scrieri apocrife de origine rusească în orientarea literaturii patriotice bulgare din preajma războiului de independenţă (1877). Autoarea se limitează însă la menţionarea scrierilor ruseşti de la începutul sec. al XIX-lea, fără a împinge cercetarea la originile acestor scrieri, de inspiraţie oficială, pe timpul lui Petru cel Mare şi chiar mai înainte, pe vremea lui Alexei Mihailovici. Aici ar fi găsit scrierile românului Nicolae Milescu, traducător şi consilier al ţarului (*Cartea despre Sibile*, *Hrismologhionul* din 1673), precum şi traducerea *Agatanghelului* după un original, se pare, italian.

Literatura română este prezentă în această bogată culegere de articolul prof. Gh. Mihăilă despre Поученията на Нягое Басараб—забележителна творба на славяно-румънската литература, studiu sintetic în care autorul analizează cunoscuta operă a prinţului român din perspectiva tradiţiei cooperării culturale slavo (bulgaro)-române.

Mai trebuie menţionate articolele lui Marin Ječev, despre *Unele particularităţi ale evoluţiei romanului în literaturile balcanice*, al prof. Penjo Rusev, despre *Cultura bizantină în Europa de sud-est ca problemă a unui sistem informaţional* etc. Un volum amplu, de bună ţinută ştiinţifică, a cărui parcurgere este profitabilă nu numai specialistului în cultura balcanică, ci şi istoricului literaturii române.

M. Anghelescu

Littérature comparée au Canada, no. 1—2/1974

Le dernier numéro (1—2/1974) du bulletin de l'Association Canadienne de Littérature Comparée fournit une vue d'ensemble sur le programme du VIe Congrès annuel de l'Association.

Le Congrès a eu lieu à Toronto, du 30 mai au 2 juin 1974 et a réunit, dans le cadre de VIe séances, plusieurs types de manifestations: une séance de travail de l'assemblée générale, une réunion conjointe, séances de communications, tables rondes. Quant aux deux premiers types de manifestations, elles regardent l'activité de l'Association Canadienne.

La plus importante partie du rapport présenté par le secrétaire général renseigne sur les résultats partiels d'une recherche en cours, initiée par l'Association.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 305—308, Bucureşti, 1975

Cette recherche, à base de plusieurs questionnaires, se donne pour but de récenser *toutes les recherches de littérature comparée* dans les universités canadiennes.

Il serait intéressant de mettre en évidence quelques dates :

— la moitié des professeurs et les trois-quart des étudiants sont attachés à des programmes très bien établis en littérature comparée ;

— 80 % des thèses des étudiants mentionnés ci-dessus portent sur le XIXe siècle et après ;

— la plupart de ces thèses traitent *l'échange d'idées, concepts, myths* etc. Peu d'entre elles comparent des problèmes concernant la traduction, les personnages types, les genres littéraires. Il est encore à remarquer qu'il y a seulement 4 thèses sur 100 qui semblent s'associer à la sociologie et 2 à la psychanalise ; il nous apparaît bien intéressante l'information du rapporteur que la recherche poursuivie par ces étudiants s'oriente *presqu'exclusivement vers l'Europe.*

La revue présente, par la suite, les conclusions sur la réunion conjointe des trois sociétés de littératures de Canada, après avoir souligné le profit intellectuel d'une pareille réunion qui pourrait devenir un modèle de travail. A notre avis, la plus remarquable conclusion de cette rencontre est celle qui constate qu'il n'existe pas une demende d'organiser la comparaison sur *un seul thème ou méthode.* Il est à retenir qu'une idée maîtresse, qui caractérise leurs similarités ou différences ne s'est pas détaché jusqu'à présent.

La revue contient encore la programme du VIe Congrès annuel ainsi que les résumés des communications qui y ont été présentées.

Les communications portent, en général, sur des comparaisons dans le cadre du genre lyrique des poètes canadiens, le statut du ,,paralittéraire'' et du ,,littéraire'', la fiction et, l'objet de recherche de l'historien littéraire. Si l'on ajoute ,,la stratégie de Sherlock Holms'' qui forme le sujet d'une autre communication, on peut comprendre la conclusion de l'Assemblée générale qui constatait l'inexistance d'un seul thème ou méthode.

Le bulletin présente, à la fin, les résumés des trois thèses en littérature comparée de ,,Carleton University'' qui concernent : — l'Afrique et le Ouest dans les poèmes de Leopold Sédar Senghor et John Pepper Clark ; — sur le nonsens de la poésie de Carroll, Morgenstern et Prévert ; — sur la poésie de Bertolt Brecht, traduction en vers.

Cette publication offre une image convainquante sur les activités et les préoccupations des comparatistes de Canada.

Doina Grecu

Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 48. Jahrgang, 1974, Heft 1/Februar, Herausgegeben von Prof. Dr. Richard Brinkmann und Prof. Dr. Hugo Kuhn. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart

Die Zeitschrift, die wir hier besprechen — bekannt auch unter der Abkürzung DVjs —, nimmt einen beachtenswerten Platz in der deutschen Literaturwissenschaft ein. Sie wurde von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker begründet und setzt seither eine schöne Tradition fort, ohne dabei traditionalistisch zu wirken. Ihre jetzigen Herausgeber sind die beiden Professoren Richard Brinkmann aus Tübingen und Hugo Kuhn aus München, unter deren Schriftleitung die DVjs zu einer ,,offenen'' Zeitschrift wurde, offen auch für Beiträge von Germanisten und Literaturwissenschaftlern, die jenseits der Grenzen der BRD leben. Gerade in diesem Heft, das wir vorstellen, treten Namen auf wie Warren Shibles aus Wisconsin, Klaus Weimar aus Zürich und Ken D. Weisinger aus Berkeley. Von weit größerem Wert erscheint uns aber die Aufgeschlossenheit der Zeitschrift gegenüber dem Neuen in ihrem Fachbereich. In den letzten Jahren habe ich den Inhalt der Publikation eingehender verfolgen können. Was mir dabei besonders auffiel, ist das stete Anliegen der DVjs, Stellung zu nehmen zu einigen Kernfragen, mit denen sich die wissenschaftliche Fachwelt zur Zeit auseinandersetzt. Wenn das vorliegende Heft auch nicht das beste Beispiel für diese unsere Feststellung ist, so wird sich doch jeder leicht davon überzeugen, sobald er die Reihe in die Hand nimmt und die einzelnen Nummern durchblättert.

Heft 1/1974 fällt durch seine Vielfalt auf. Dies nicht nur im Hinblick auf den angeschnittenen Themenkreis, sondern vor allem in Anbetracht der angewandten Forschungs-

methoden. Bernward Plate aus Regensburg behandelt in seinem Beitrag die Satire in Heinrich Wittenwilers Werk *Der Ring*, dem bedeutendsten realistischen Literaturerzeugnis des späten Mittelalters, während der Münchener Reinhard Wittmann, der sich mit demselben Werk befaßt den Spuren nachgeht, die zur Philosophie Wilhelm von Ockhams führen. Ersterer wendet in seiner Untersuchung des Wortschatzes die quantitative Methode in einer eigenen Variante an. Anders der zweite, der den *Ring* nach der traditionellen historiographischen Methode im Zusammenhang mit den Zeitverhältnissen untersucht. In seinem Aufsatz über Goethes *Phaeton* demonstriert Ken D. Weisinger sein Wissen um eine gediegene Quellenkritik, während Klaus Weimar (Zürich) und Walter Gebhard (München) mit ihren Beiträgen in Form von Pseudorezensionen eine wahrhaftige Studie über Fragen der Poetik ausarbeiten. Der erste Verfasser geht dabei vom vieldiskutierten Buch *Logik der Dichtung* (*Kritische Bemerkungen zur Logik der Dichtung*) von Käte Hamburger aus; der zweite nimmt als Ausgangspunkt ein Werk von Erwin Leibfried, *Die Fabel*, und eins von Reinhard Dithmar: *Die Fabel*: *Geschichte, Struktur, Didaktik*.

Eine Sonderstellung nimmt in diesem Heft der ideenreiche, wenn auch kurze Aufsatz von Warren Shibles ein, der uns in einer leichten, unkonventionnellen Art eine „metaphorische Methode" vorträgt, bei der vorausgesetzt wird, daß jede Philosophie, Wissenschaft oder Kunst auf eine oder mehrere *Metapher-Wurzeln* zurückgeht. Thales hat die Metapher: „Die Welt ist Wasser" geschaffen und um diese kreist seine ganze philosophische Auffassung: „Euklidische Geometrie ist nur *ein* Modell oder eine Metapher"... Der Verfasser des Aufsatzes betrachtet die Metapher aus großer Höhe als eine „Abweichung vom üblichen Sprachgebrauch", „von festgesetzten Kategorien", „von Gewohnheit", „allgemeinen Ansichten..." „vom Alltäglichen", „von der üblichen Wahrnehmung" etc. Von dieser Warte aus entmystifiziert Warren Shibles die schöpferische Tätigkeit: „Ein Mensch ist verrückt oder ist ein Poet auf Grund seiner Metaphern. Es ist nicht etwa so, daß man Künstler oder Dichter ist, weil man die Gabe der Phantasie, oder einen schöpferischen Geist, oder weil man ein Genie ist, sondern Künstler oder Dichter sein, heißt mittels der Metaphern abweichen. Keine innerliche Geistigkeit wie „Gefühl", „Geist" oder „Phantasie" ist als Voraussetzung nötig. Solche „Wesenheiten" werden heutzutage von vielen Philosophen und Psychologen als Erfindungen angesehen. Man ist schöpferisch, weil man Metaphern gebraucht, man gebraucht nicht Metaphern, weil man schöpferisch ist". Die Allgewalt der Metapher wird dann nach Inhalt und Zweck eingeteilt in eine Wurzel- oder Grundmetapher, vereinigende Metapher, syntästhetische Metapher, Oxymoron oder Antithese, etymologische Metapher, bildische Metapher, therapeutische Metapher, erläuternde Metapher. Am Ende seiner Ausführungen zeigt der amerikanische Verfasser die Wege auf, wie die metaphorische Methode gebraucht werden kann zur Lösung von Fragen der Philosophie, Wissenschaft und Kunst, u.zw. durch: 1. Erweiterung eines Modells oder einer Metapher; 2. Betrachtung und Behandlung eines jeden Wortes oder Satzes als eine Metapher oder ein Modell; 3. Konstruktion von Analogien, sogar irreführenden, zwecks Einblick; 4. Personifizierung und Desantropomorphisierung; 5. Gegenüberstellung, Abweichung und Austausch auf die verschiedenen oben besprochenen Weisen; 6. Schaffung von Krise, Erläuterung und psychische Spannung verursachenden Metaphern oder ungewöhnlichen Gedankengängen.

Die Methode, die uns Warren Shibles anempfiehlt, gehört wohl zur Epistemologie und ist — unter Wahrung der Proportionen — eine Art *Abhandlung über die Methode* von René Descartes. Dabei muß man sich aber fragen, ob für die innere Entwicklung der Erkenntnistheorie eine Revision von einigen Denkprinzipien unbedingt erforderlich ist. Es wird uns empfohlen, mit Hilfe von „Abweichungen" zu denken, wo es doch offensichtlich ist, daß jede Reflektionstheorie eine „Abweichung" impliziert. Ein solches Vorgehen erinnert an den Ausspruch, den Molièrs wohlbekannter Herr Jourdain getan hat, nämlich daß wir uns zeit unseres Lebens, ohne es zu wissen, immer nur in Metaphern ausgedrückt hätten. Auch Novalis sagt ja: „Der Mensch: Metapher".

Bisher war uns die Maxime: „Philosophia perennis" vertraut. Die Metapher galt, wie uns bekannt, als ein Merkmal der künstlerischen Erkenntnis. Jetzt werden wir angehalten, auch alle übrigen Bereiche in die Metaphorik überzuführen, darunter auch solche Bereiche, wie z.B. die Philosophie, auf denen der Systemcharakter der Wissenschaften fußt. Vielleicht liegt in der Annäherung des „Modellbegriffes" an den der „Metapher" die Möglichkeit zum Programmieren von Computern (die bereits künstlerische Werke „produzieren"), nachdem angenommen wird, daß das künstlerische Schaffen keine Geheimnisse mehr birgt und als ein erschlossenes System von Metaphern identifiziert werden kann.

Indem er die Begriffssphäre weit absteckt, gibt uns der Verfasser des Beitrags eine neue Perspektive von der Metapher, mit der er sich von der Definition Quintilians (die Metapher ist ein verkürzter Vergleich — eine Definition, die noch häufig in Schulbüchern angeführt wird) in beträchtlichem Maße abhebt. Desgleichen begrüßen wir auch den Anreiz zu einem

schöpferischen Denken, das ständig rebelliert gegen Gemeinplätze und Regelzwang, gegen Starrheit und Dogmatismus, welche die „metaphorische Methode" alle voraussetzt. Allerdings hätte am Anfang dieses interessanten Aufsatzes eine Präzeption stehen müssen, nämlich daß es unbedingt notwendig ist, zuerst das „normale" Denken zu erlernen, bevor wir dazu übergehen, das „metaphorische" Denken zu erlernen.

Stancu Ilin

Romantisme, no. 8 (1974)

Comme de coutume, la revue „Romantisme" (publiée par la Société des études romantiques) groupe les articles autour d'un thème central qui, cette fois-ci, est „écriture et désir". Sans être explicité par un mot introductif ou par une étude théorique, le sommaire nous offre un florilège d'articles non seulement sur quelques ecrivains romantiques (Norman Rudich, *„Kubla Khan", a political poem ;* Jacques Hassoun, *Variations psychanalitiques sur un thème généalogique de Heinrich von Kleist*, etc.) mais, ce qui le rend encore plus intéressant, sur des ecrivains situés dans la descendance romantique (Ph. Bertier, *Une vie „en Byron" : le cas Barbey d'Aurevilly* et Nelly Villaneix, *Kirkegaard romantique*).

On trouve quand même un article d'une portée théorique implicité, sur *„Mademoiselle de Maupin", ou l'Eros romantique*. L'auteur, Michel Crouzet, se pose d'abord la question si la préface bienconnue de ce petit roman et le roman lui-même „un texte unique", mais ce problème est intimement lié à un autre, le rôle du „double" dans la composition du roman. En concevant son roman comme un roman de l'Androgyne, être qui symbolise „la totalité de la fonction créatrice ou engendrer et enfanter, la qualité de créant et de créé" (p. 11) Gautier entame une vision moderne sur la littérature, c'est-à-dire „la substitution de l'*ombre*' de la littérature à la littérature elle-même, l'œuvre devenant son propre problème" (p. 20). Excessif et partial peut-être, ce point de vue n'est pas moins fertile et fascinant, car la position de l'artiste vis-à-vis de son œuvre reste toujours une question essentielle pour la compréhension non pas de la littérature en soi, mais des tréfonds obscurs de sa création.

Une ample section de *Documentation* est ajoutée à ces textes, d'abord un riche *Dossier Baudelaire*, par Claude Pichois, le début d'une bibliographie sur le mythe du Juif errant, par Edgar Knecht, la suite du fichier de J. J. Thomas, *Lexicologie et études romantiques* et une présentation de M. Inglot concernant les recherches récentes sur le romantisme polonais.

Somme toute, un numéro attractif, varié et de bonne tenue, tout comme les précédents.

M. Anghelescu

La baza activității Institutului pe 1974 a stat, ca și în ceilalți ani, planul de cercetare științifică aprobat de Prezidiul Academiei de Științe Sociale și Politice, în care au figurat înscrise următoarele teme :

1. *Literatura română a secolului al XVII-lea în context european* — temă mai largă și de sinteză care va continua și în anul următor — din care, colectivul de literatură veche (Mircea Anghelescu, Mihai Moraru, Liliana Botez, Cătălina Velculescu), condus de prof. I. C. Chițimia, a realizat 5 lucrări (130 p.) consacrate lui Nicolae Milescu, Dimitrie Cantemir, Dosoftei, istoriografiei muntene, structurilor narative din literatura română a sec. al XVII-lea. Aceste lucrări au avut ca scop să pună în adevărata lumină afirmarea culturală a românilor din veacul al XVII-lea, să arate că literatura română a urcat pe trepte europene prin aportul original al unor talente și al unor minți erudite.

2. *Reviste literare românești de la începutul sec. al XX-lea*, volum realizat în colectivul de istoria literaturii române (Stancu Ilin, Dana Popescu, Anca Rizescu, Bucur Țincu, D. Vatamaniuc), condus de O. Papadima, totalizînd 350 p. și depus la Editura Academiei.

3. *Documente și manuscrise literare vol. VI, partea a doua*, din care s-a realizat transcrierea manuscriselor, colaționarea și redactarea notelor în colectivul condus de Paul Cornea (Petre Costinescu, Andrei Nestorescu, Despina Tomescu). Elena Piru, care a condus de asemenea acest colectiv, a decedat în octombrie 1974.

4. *Teoria criticii deterministe și sociologice românești*, lucrare de referință în scopul valorificării tradițiilor înaintate ale criticii românești, fixîndu-i locul în cadrul culturii naționale și în contextul criticii europene. Lucrarea a fost încheiată în colectivul de literatură română modernă (Roxana Sorescu, Franscesco Giotta, Mihai Vornicu, Corina Popescu, Nicolae Mecu), condus de Paul Cornea.

5. *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, *Proza*, a cărui redactare continuă în 1975—1976, din care s-au predat 14 studii monografice, totalizînd 400 pagini, lucrări care pot constitui, eventual, și un volum separat, înaintea încheierii tomului al II-lea din *Istoria literaturii contemporane*. Studiile au fost realizate în colectivul condus de Marin Bucur (Emil Manu, Rodica Florea, Mioara Apolzan, Dorina Grăsoiu, Marian Vasile, Barbu Ciocu-lescu). În afară de aceste lucrări, prevăzute în planul științific propus la începutul anului 1974, membrii colectivului de literatură contemporană, revizuind sumarul tomului I — *Poezia*, și constatînd unele omisiuni, au realizat în plus studii despre acei poeți care nu fuseseră inițial înscriși în plan. S-au redactat astfel aproximativ 60 de medalioane monografice despre poeți contemporani, totalizînd aproximativ încă 400 p. La această activitate și-au adus contribuția voluntară cercetători din alte sectoare.

6. *Proza română contemporană*, 6 studii, totalizînd 140 p., au fost realizate în colectivul de teorie literară (Dinu Pillat, Nicolae Balotă, Marcel Duță, Adriana Mitescu, Eugenia Burdușa, Rodica Stein), condus de N. Balotă. Dintre acestea, primele 4 au fost valorificate, publicîndu-se în „Revista de istorie și teorie literară".

7. *Probleme teoretice ale romanului*, temă realizată parțial (întrucît continuă în 1975), în colectivul de teorie literară (G. Muntean, Gh. Ceaușescu, M. Duță, Adriana Mitescu, Rodica Stein, Eugenia Burdușa, Maria Lamparter), condus succesiv de Al. Săndulescu și N. Balotă. Lucrarea integrală își propune să cerceteze sistematic problema tipologiei romanului modern sub raportul interferenței dintre genuri și specii — precum roman-eseu, roman-jurnal-intim, roman-mit, roman-nuvelă — precum și raportul dintre ideile teoretice ale autorului și realizarea artistică.

8. *Spiritul civic în epopeile antice*, 40 p., lucrare personală elaborată de Radu Hîncu.

9. *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine* (partea I — *Periodice*), lucrare care va continua și în 1975—1976, realizată în colectivul de literatură universală (Cornelia Ștefănescu, Michaela Șchiopu, Luminița Beiu-Paladi, Eugenia Oprescu, Medeea Freiberg, Eugenia Popeangă, Viorica Ionescu-Nișcov, Ileana Verzea, Mihaela Os-Hașeganu, Catrinel Pleșu, Ana-Maria Brezuleanu, Simona Cioculescu, Claudia Dumitriu și Doina Grecu), condus de directoarea institutului, prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga. E vorba de o lucrare vastă de prezentare științifică sintetică a întregului circuit de relații între literatura română și celelalte literaturi europene și care la sfîrșit va da posibilitatea aprecierii exacte a locului literaturii noastre în Europa. Va fi o bibliografie comentată, instrument de lucru în ela-

borarea de studii speciale. Cîteva cifre statistice elocvente: colectivul a parcurs, în 1974, 180 titluri de reviste, totalizînd 454 833 p. și realizînd 17 444 fișe.

10. *Romanul țărănesc în Polonia contemporană*, 112 p., lucrare personală realizată de Stan Velea.

Un fapt care merită evidențiat este acela că Institutul figurează în planul de apariții al Editurii Academiei pe 1975 cu *9 titluri, toate definitivate pentru tipar.* Enumerăm:

1. *Bibliografia analitică a literaturii române vechi, vol. I, Cărțile populare laice*, 800 p., lucrare de noutate științifică și de o importanță deosebită în planul științei literare naționale, realizată în colectivul de istoria literaturii române vechi de Mihai Moraru și Cătălina Velculescu.

2. *Reviste literare românești de la începutul sec. XX*, menționată mai sus.

3. *Documente și manuscrise literare*, vol. III.

4. *Romantismul în perspectivă interdisciplinară.*

5. *Valorificarea moștenirii literare*, 1945—1972, 700 p., realizat în colectivul condus de O. Papadima.

6. Volumul I — *Poezia* din *Istoria literaturii române contemporane*, 1600 p., prima lucrare de acest fel care se tipărește la noi după Eliberare, realizată în colectivul condus de Marin Bucur, coordonată de acesta și avînd colaborarea voluntară a unor cercetători din alte sectoare.

7. *Dicționarul de termeni literari*, 1000 p., elaborat de colectivul de teorie literară, întîrziat din cauza unor multiple operații de revizie efectuate de Zoe Dumitrescu Bușulenga, Al. Săndulescu, N. Balotă, G. Muntean, Gh. Ceaușescu și M. Novicov.

8. *Aspecte teoretice ale genului liric*, 400 p., realizat tot în colectivul de teorie literară.

9. *G. Călinescu în conștiința literară a contemporanilor*, antologie îngrijită de Dinu Pillat.

În 1974 Institutul a fost prezent în viața literară prin două apariții: volumul *Reviste literare la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, realizat de un colectiv condus de O. Papadima (Marin Bucur, Rodica Florea, Stancu Ilin, Emil Manu, Ionel Oprișan, Anca Rizescu, Bucur Țincu și un colaborator extern, Al. Melian) și volumul *Conceptul de realism în literatura română*, publicat la Editura Eminescu, autori: Al. Săndulescu, Marcel Duță, Adriana Mitescu. Un fapt demn de reținut este că aceste volume au avut ecou în opinia publică, au fost bine primite, semnalate și recenzate în presa de specialitate.

Rodica Florea

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives, work hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addresed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, proffesors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsability for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the review.

★

The review effectuates exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

Din sumarul numărului viitor:

G. Călinescu — in memoriam (Ovidiu Papadima, Cornelia Ştefănescu, Barbu Cioculescu, Radu Nicolescu, Eugenia Opresçu);

Studii (Al. Săndulescu, Şt. Cazimir, Viorica Nişcov, Emil Manu, Bucur Ţincu);

Confluenţe (Monica Pillat, Eugenia Popeangă, Ana-Maria Brezuleanu);

Note şi documente (Mircea Popa);

Cronica ediţiilor (Al. Săndulescu);

Critică şi bibliografie, Revista revistelor, Actualitatea ştiinţifică.

Lei 25

I 2766

ACADEMIA
DE ȘTIINȚE
SOCIALE
ȘI POLITICE
A REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

În acest număr semnează:

Ana-Maria Brezuleanu, Marin Bucur, Șt. Cazimir, Barbu Cioculescu, Emil Manu, Radu Nicolescu, Viorica Nișcov, Eugenia Oprescu, Ovidiu Papadima, Monica Pillat, Mircea Popa, Eugenia Popeangă, Al. Săndulescu, Cornelia Ștefănescu, Bucur Țincu etc.

TOM 24

3

1975

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

1330

- IUL. 2005

1. IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE:

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA
Redactor șef: GEORGE MUNTEAN
Redactor șef adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, criticilor și scriitorilor, cercetătorilor și publiciștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei, vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, sectorul I (de unde publicația noastră poate fi procurată și direct, sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:

Bd. Republicii nr. 73
București III

I 2766.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 24
Nr. 3, 1975

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

IAN 2022

Pag

G. Călinescu — in memoriam

OVIDIU PAPADIMA, G. Călinescu în literatura română 313
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Din „dosarul" *Scrinului negru*. Destinul unui personaj literar 321
BARBU CIOCULESCU, G. Călinescu — de la publicistică la roman 331
RADU NICOLESCO, Une contribution roumaine à l'esthétique du conte . . 339
EUGENIA OPRESCU, G. Călinescu hispanist 349

Studii

AL. SĂNDULESCU, Puncte de vedere românești asupra lirismului 355
ȘT. CAZIMIR, Caragiale despre artă 365
VIORICA NIȘCOV, Tehnică și semnificație în poezia lui Ion Barbu — Exemple de joc 375
EMIL MANU, Proza română contemporană de aventuri 381
BUCUR ȚINCU, Memorialistica literară contemporană 385

Confluențe

MONICA PILLAT, Folclorul — izvor de inspirație pentru romanticii americani 393
EUGENIA POPEANGĂ, Antonio Machado, o conștiință dramatică a Spaniei contemporane 399
ANA-MARIA BREZULEANU, Traduceri românești din Leonid Andreev. . . . 409

Cronica ediților

AL. SĂNDULESCU, Articole vorbite 419

22796.

Note și documente

MIRCEA POPA, Două istorii ale literaturii române în manuscris 423

Critică și bibliografie

N. BĂLCESCU, *Opere. Vol. I. Scrieri istorice, politice și economice (1844—1847)* *(Marin Bucur)*; LUCIAN DRIMBA, *Eminescu la „Familia" (Rodica Florea)*; BAZIL GRUIA, *Blaga inedit: Amintiri și documente (D. Vatamaniuc)*; V. VOICULESCU, *Articole, comunicări, documente (Emil Manu)*; GERDA BARBILIAN, *Ion Barbu. Amintiri (Roxana Sorescu)*; ARTHUR SCHOPENHAUER, *Studii de estetică (Marian Vasile)*; PAOLO MARIO SIPALA, *Capuana e Pirandello (Ana Ioachim)*; MARIA KOWALSKA, *Średniowieczna arabska literatura podróżnicza (Mircea Anghelescu)*; PIERRE DE BOISDEFFRE, *Les écrivains de la nuit (Rodica Stein)*; WERNER KRAUSS, *Probleme fundamentale ale științei literaturii (Andrei Corbea)*; ILIA KONEV, *Relații literare reciproce și procese literare (Literatura renașterii cu literaturile altor țări balcanice) (Stan Velea)*; New Directions in Literary History *(Ileana Verzea)*. . . . 429

Revista revistelor

„Manuscriptum" (Emil Manu); „The International Byron Society and the Byron Journal" (Elena Tacciu) 453

Actualitatea științifică 457

TOME 24
Nº 3, 1975

The Review of Literary History and Theory

Contents

G. Călinescu — in memoriam

OVIDIU PAPADIMA, G. Călinescu and the Romanian Literature 313
CORNELIA ŞTEFĂNESCU, From the File of *Scrinul negru*. The Destiny of a Literary Hero 321
BARBU CIOCULESCU, G. Călinescu — from Journalism to the Novel . . . 331
RADU NICOLESCO, Une contribution roumaine à l'esthétique du conte 339
EUGENIA OPRESCU, G. Călinescu, the Hispanist 349

Studies

AL. SĂNDULESCU, Romanian Viewpoints on Lyricism 355
ŞT. CAZIMIR, Caragiale on Art 365
VIORICA NIŞCOV, Device and Significance in Ion Barbu's Poetry — examples of Play 375
EMIL MANU, Contemporary Romanian Adventure-Prose 381
BUCUR ŢINCU, Contemporary Literary Memoires 385

Confluences

MONICA PILLAT, The Folklore — a Source of Inspiration for American Romantics 393
EUGENIA POPEANGĂ, Antonio Machado, a Dramatic Conscience of Contemporary Spain 399
ANA-MARIA BREZULEANU, Romanian Translations from Leonid Andreev 409

Reviews of Editions

AL. SĂNDULESCU, Articles Delivered 419

Notes and Documents

MIRCEA POPA, Two Manuscript Histories of Romanian Literature 423

Criticism and Bibliography

N. BĂLCESCU, *Works, Vol. I, Scrieri istorice, politice și economice (1844—1847)* (Historical, Political and Economic Writings) *(Marin Bucur);* LUCIAN DRIMBA, Eminescu la "Familia" (Eminescu at "Familia") *(Rodica Florea);* BAZIL GRUIA, *Blaga inedit: amintiri și documente* (Unpublished writings of Blaga: Memoires and Documents) *(D. Vatamaniuc);* V. VOICULESCU, *Articole, comunicări, documente* (Articles, Reports, Documents) *(Emil Manu);* GERDA BARBILIAN, *Ion Barbu. Amintiri* (Ion Barbu. Rememberings) *(Roxana Sorescu);* ARTHUR SCHOPENHAUER, *Studii de estetică* (Studies of Aesthetics) *(Marian Vasile);* PAOLO MARIO SIPALA, *Capuana e Pirandello (Ana Ioachim);* MARIA KOWALSKA, *Średniowieczna arabska literatura podróżnicza (Mircea Anghelescu);* PIERRE DE BOISDEFFRE, *Les écrivains de la nuit (Rodica Stein);* WERNER KRAUSS, *Probleme fundamentale ale științei literaturii* (Basic Problems in the Science of Literature) *(Andrei Corbea);* ILIA KONEV, *Relații literare reciproce și procese literare (Literatura renașterii cu literaturile altor țări balcanice)* (Reciprocal Literary Relationships and Literary Processes — Renaissance Literature and the Literatures of Other Balkan Countries) *(Stan Velea);* New Directions in Literary History *(Ileana Verzea)*. 429

The Review of Reviews

"Manuscriptum", (Emil Manu); "The International Byron Society and the Byron Journal" (Elena Tacciu). 453

Topical Scientific Problems 457

OVIDIU PAPADIMA

G. CĂLINESCU ÎN LITERATURA ROMÂNĂ*

Astăzi, ceea ce impresionează mai mult și ceea ce a conturat în marele public imaginea grandioasă a lui G. Călinescu este colosala sa forță creatoare, care l-a făcut să acopere — cu opere fundamentale sau numai doveditoare ale unui puțin obișnuit talent literar — aproape toate coordonatele vieții noastre spirituale: istorie, publicări de documente istorice și literare, cu tehnica disciplinei arhivistice dar și cu pasiunea descoperitorului unor pagini de viață; istorie literară, critică literară, eseu, conceperea și realizarea unor reviste cu un profil distinct în presa noastră literară; poezie, roman, nuvelă, teatru, polemică de idei, ediții critice, memorialistică, publicistică militantă. În fața unei asemenea desfășurări de muncă și energie creatoare, G. Călinescu a fost pe bună dreptate integrat — ca un punct culminant de ascensiune — în seria strălucită a acelor personalități vulcanice cu o imensă respirație, cu o insațiabilă voință de a ști, de a cunoaște cît mai mult, care le-a propulsat spre o activitate multiplu dimensională în viața noastră de cultură. Cu alte cuvinte, G. Călinescu a fost situat pe linia marilor personalități enciclopedice ale culturii noastre moderne: I. Heliade Rădulescu, B. P. Hasdeu, N. Iorga. Am avea însă aici de însemnat observația că la noi nu se poate vorbi atît de „enciclopediști", în sensul francez al cuvîntului, pregnat de generația care a pregătit revoluția din 1789 — adică de spirite larg deschise spre toate cuceririle noi ale științei și artei, cernute sub lumina supremă a rațiunii — cît de arhitecți ai spiritului, de constructori ai culturii noastre moderne. Nu e, credem, o simplă întîmplare că tema principală a romanelor de maturitate ale lui G. Călinescu este aceea a arhitectului și că personajul lor central este arhitectul Ioanide. După cum, iarăși credem, nu e o întîmplare că personajul central al uneia dintre puținele sale nuvele este N. Bălcescu — vizionarul constructor în spirit al unei Românii moderne, exemplară prin actele ei de dreptate și înălțare socială — și că alături de el, în altă nuvelă, stă poetul Ion Catina, — personaj minor dar nu mai puțin semnificativ în contextul generației de la 1848.

Ceea ce constituie pînă astăzi specificul acestor personalități ale noastre — în contrast cu atîția creatori polivalenți de care nu duce lipsă mai nici una dintre culturile occidentale — este conștiința datoriei de a contribui la construirea acelui ideal visat de predecesorii noștri și aflat

---

* Comunicare la sesiunea „G. Călinescu" a Academiei Republicii Socialiste România în ziua de 18 iunie 1974.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 313–319, București, 1975.

astăzi în plină realizare: România modernă, în adevăratul înțeles al cuvîntului. Alături de acest ideal al constructorului, identificabil la toate marile personalități de care am vorbit, apare inevitabil — și la ele dar și la G. Călinescu — vocația pedagogică, idealul educatorului conștiinței naționale, pe cît mai multe planuri posibile, a contemporanilor și mai ales a generațiilor viitoare. Această funcție educativă o întîlnim și la alte personalități ale culturii și artei noastre. Exemple s-ar putea da multe, evident pe o scară de valori mai redusă. E destul, credem, să amintim de Ovid Densusianu, — tot atît de multilateral dar cu mai puțină strălucire. Un caz dramatic este acela al lui G. Bogdan-Duică, la care idealul pedagogic — neajutat desigur de un talent literar deosebit — a copleșit rezultatele imensei lui munci de informare în domeniul istoriei și criticii literare și a înăbușit tot atît de larga lui cultură în domeniul filozofiei culturii și al teoriei literaturii. Misiunii acesteia de pedagog al nației, în sensul cel mai elevat al cuvîntului, i-a sacrificat mult și Maiorescu din posibilitățile lui de creație originală.

O altă trăsătură caracteristică a acestor personalități — în șirul cărora se integrează și G. Călinescu — este procesul lent de formare, de cristalizare a trăsăturilor proprii ale eului lor creator; sînt dibuirile lungi și nesigure ale începuturilor. Oamenii aceștia erau obligați să pornească adesea de la foarte puțin în concordanță cu idealurile lor. Respectoși față de trecut, pe care-l cunoșteau și-l iubeau, ei considerau critic și sever prezentul lor, în arcuirea lui necesară și constructivă spre viitor. În contrast cu vocația monumentalului, a clădirilor ciclopice durate pentru decenii sau chiar secole și pe vaste suprafețe — inherentă și la Eliade și la Hasdeu și la Iorga și la Călinescu — împrejurările puțin favorabile ale prezentului au făcut să fie dificile începuturile lor, clarificarea și cristalizarea propriei lor personalități. Și, ca un corolar nedorit dar greu de evitat, aceasta a diminuat la început autoritatea lor, funcția lor de educatori în cultură, pe plan național, la care țineau atît de mult. Un caz de excepție la această constatare s-ar părea a fi acela al lui Heliade Rădulescu. E drept că el și-a cîștigat de la început o mare și necontestată autoritate și că și-a exercitat din plin rolul său de animator și pedagog al nației. Dar foarte curînd tocmai această funcție l-a dus la italienismul său, la exagerările lui lingvistice, începînd încă din 1841. Iar acestea s-au răsfrînt diminuator nu numai asupra prestigiului său, dar și în ceea ce privește aprecierea de valoare a creației lui literare. În schimb, un caz eclatant a fost acela al lui Hasdeu, care a izbutit foarte tîrziu să se impună ca o autoritate necontestată, ca un model, și nu prin creația lui literară, ci prin realizările lui colosale în domeniul filologiei.

Cu G. Călinescu s-a întîmplat dimpotrivă. Dacă idealul său de educare a percepției artistice, de lărgire a orizontului de cultură — nu numai al marelui public, dar îndeosebi al celor ce lucrau în domeniul literaturii și al artei — e perceptibil dacă nu de la debuturile lui în orice caz de timpuriu, — el a fost afirmat cu discreție și mai ales a fost afirmat prin însăși creația sa, chiar cînd ea se rezuma numai la publicistică. Imensul său talent, la care se adăuga o atît de imensă muncă de pregătire a elaborării operelor sale, le-a conferit — în perioada sa de maturitate creatoare — caracterul exemplar, de modele aproape în toate domeniile în care s-a realizat. Chiar dacă aceste modele nu au fost de la început preluate, chiar

dacă nu şi-au exercitat de la apariţia lor funcţia exemplară, tumultul lor lăuntric deosebit, originala lor petulanţă stilistică — creind aproape la fiecare apariţie polemici şi atacuri, adesea nedrepte în violenţa lor, au determinat o efervescenţă a ideilor, ale cărei rezultate binefăcătoare s-au văzut abia mai tîrziu.

Ne vom mărgini să punem în relief aici cum şi-a realizat acest ideal modelator G. Călinescu în literatura noastră, în decursul multiplei şi îndelungii lui activităţi creatoare.

Cronologic, e cazul să remarcăm mai întîi prezenţa sa rodnică în efortul culturii noastre interbelice de a lărgi orizontul cunoaşterii literaturii europene şi mai ales de a ne sincroniza cu evoluţia ei contemporană. Tradiţia acestor eforturi este îndelungă în literatura noastră, dar ea s-a orientat în principal în direcţia culturii franceze, iar în al doilea rînd în aceea a culturii germane. Încă de la întîile sale lucrări, G. Călinescu şi-a îndreptat privirile spre cealaltă ramură principală a romanităţii noastre, spre literatura italiană, mult mai puţin cunoscută la noi. Dacă nu e singurul — interesul pentru cultura italiană fiind manifestat, încă de la începuturile literaturii noastre moderne, de Gheorghe Asachi şi mai larg accentuat în perioada interbelică — G. Călinescu a fost în această perioadă cel mai activ deschizător de noi orizonturi şi mai ales cel mai bine pregătit în acest domeniu. Elev şi prieten mai tînăr al profesorului Ramiro Ortiz, G. Călinescu cunoştea în amănunt limba şi literatura italiană, nu numai prin studiile sale universitare — ca specialitate principală, pe lîngă literatura română — dar şi prin contactele directe la sursă. În vara anului 1921, ca student încă, făcuse o călătorie în Italia, cu un grup condus de Ramiro Ortiz. Dar ceea ce a dus la cunoaşterea în profunzime a Italiei au fost cei doi ani petrecuţi ca bursier al Şcolii române din Roma, în 1924—1926. Încă din 1921, colaborînd la revista „Roma", de sub direcţia lui Ramiro Ortiz, traduce din Boccaccio şi scrie entuziast şi documentat despre Dante şi San Francesco d'Assisi. Dar interesul său cald se îndreaptă spre literatura contemporană. Îl întîlnim astfel scriind despre Gabriele d'Annunzio, Luigi Pirandello, Alfredo Panzini — autori de răsunet în epocă. În 1924 apare întîia carte a lui G. Călinescu şi aceasta nu e altceva decît traducerea în româneşte a romanului *Un om sfîrşit*, de Giovanni Papini. Căutările de sine şi de noi orizonturi în acelaşi timp se concretizau în acest efort mai îndelung, de a dărui literaturii române cartea unui autor care îi era departe, atît prin destinul lui ca scriitor, cît şi prin drama eroului ei. Dar era o carte semnificativă pentru tumultul unei întregi generaţii, nu numai în Italia dar şi în Europa de atunci. Era acea generaţie din care şi G. Călinescu simţea că face parte, dar în timp numai, — căci el voia să-i dea acestei generaţii o orientare opusă: spre optimismul creaţiei, spre bucuriile inefabile ale situării fără precupeţire sub comandamentele dure dar fecunde ale muncii intelectuale. Şi rezultatul concret, materializat în pagini tipărite, al celor doi ani ai săi de studii la Şcoala română din Roma, imediat următori — comentarea şi editarea de documente din arhivele Vaticanului, referitoare la misionarii catolici în Principatele Române, în secolele XVII şi XVIII, precum şi studiul *Valachia şi Moldavia în vechile periple italiene* — nu ni se pare numai o îndeplinire

a obligației morale față de V. Pârvan, care îi acordase bursa, nu numai o demonstrație față de acesta a posibilităților lui de a se realiza ca istoric, ci în primul rînd un gest de supunere la rigorile muncii în biblioteci și arhive, pe care îl voia exemplar. Mai tîrziu — în 1927, în paginile revistei „Viața literară" — revine asupra lui Pirandello și Panzini, adăugîndu-i pe Giovanni Gentile, Giovanni Papini și Italo Svevo. Tot lui G. Călinescu literatura română îi datorește și acea atît de personală perspectivă spre altă mare cultură a romanității, prin volumul *Impresii asupra literaturii spaniole* (1946).

O consecință mult mai amplă a intimității lui G. Călinescu cu literatura și cultura Italiei a fost îmbogățirea și nuanțarea zestrei neologistice a limbii noastre literare, prin tot ceea ce a adăugat magiei stilului scrierilor sale de mai tîrziu apelul la tezaurul de valori atît de expresive, prin sonoritatea și plasticitatea lor, al limbii italiene, atît de apropiată de limba noastră încît împămîntenirea lor a fost ușoară și elocventă. Bineînțeles, acolo unde Heliade Rădulescu a eșuat în exagerări, împins prea mult de necesitățile momentului istoric, — G. Călinescu a pus în cumpănă atît geniul său în materie de expresie, cît și acel simț al măsurii, al echilibrului, care a făcut ca vulcanicul său temperament romantic să se limpezească din ce în cel mai mult, în formele unui nou clasicism, cu multe din nuanțele moderne ale timpului său. Și, prin această evoluție a sa, G. Călinescu se integrează funcțiunii tradiționale și specifice a romantismului românesc, care a menifestat aceeași propensiune spre clasicism. În serviciul acestor comandamente și-a așezat de la început — cu ezitări uneori, dar totdeauna fără abdicări — activitatea de comentare și îndrumare a literaturii române, de la recenzarea edițiilor de clasici pînă la aceea a volumelor debutanților. Călinescu și-a exercitat — alături de ceilalți remarcabili companioni ai săi din generație — magistratura de onoare a cronicii literare cu acel profund simț al demnității, ce îl caracteriza, cu privirile mereu ațintite spre acel monumental edificiu al viitorului, care trebuia să fie literatura română, cu aceeași înaltă severitate în selectarea valorilor cu șanse de durabilitate, dincolo de succese care puteau fi efemere. Astfel, de exemplu, îl judecă sever pe Mihail Codreanu — deși acesta era laureat al premiului național, pentru poezia sa — afirmînd că îndemînarea lui în șlefuirea formei fixe a sonetului nu acoperea „lipsa de talent". În numele aceluiași principiu suprem — al capacității de a realiza valori estetice durabile — acordă atenția cuvenită unor piscuri ale liricii noastre interbelice : T. Arghezi și G. Bacovia, sau unor talente viguroase de prozatori, ca Gib I. Mihăescu. Această magistratură și-o exercita — cînd superior calm, cînd respingînd cu vehemență — mai mult de un deceniu, începînd din 1927, în „Viața literară", „Gîndirea", „Vremea", „Viața românească", „Revista fundațiilor regale" și mai ales în „Adevărul literar și artistic". Fără a tinde la închegarea unui sistem aparte— chiar cînd scrie *Principiile de estetică* — prezența sa în dezbaterile teoretice ale contemporaneității este tot atît de vie, mergînd de la enunțul de principii pînă la polemica acerbă. Și aceste principii erau situate sub însemnul durabilității operei de artă, ca valoare în sine ; dar și sub acela, profund umanist, al cuprinderii înalte a trăsăturilor perene ale umanului. Pentru G. Călinescu, a fi clasic însemna a fi durabil uman. Dar tema însăși — oricît ar fi ea de generoasă — rămîne perisabilă dacă nu e sprijinită de contra-

forţii talentului. Talent artistic îi cerea G. Călinescu nu numai autorului de literatură ci şi criticului. Ca atare, se opune identificării absolute a criticii literare cu ştiinţa literaturii ; e împotriva cultivării stilului abstract, lipsit de sevă şi culoare. E un reproş pe care nu ezită să-l adreseze unor personalităţi de prestigiu ale criticii noastre literare, reliefînd talentul aparte al lui Titu Maiorescu şi propunîndu-l ca model.

Tot în cadrul activităţii de înţelept îndrumător — deschis deopotrivă tradiţiei ca şi inovaţiei — crează modele nu numai pentru oamenii scrisului dar şi pentru opera de educare estetică şi patriotică a publicului cititor, prin revistele pe care le-a conceput şi le-a condus : cele patru numere din „Roma", în 1924, realizate integral, din încredinţarea profesorului Ramiro Ortiz ; revista „Capricorn", în 1930 ; „Jurnalul literar", în cele două serii din 1939 şi 1947 ; pagina literară a ziarului „Naţiunea" şi în fine revista „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", iniţiată şi condusă de G. Călinescu, începînd din 1952 pînă în 1965, ca director al institutului care îi poartă azi numele.

Dar foarte mult din această activitate nu era decît preludiul realizării marilor monumente pe care se simţea dator să le ridice ; erau mai ales stînci îmbucătăţite şi şlefuite pentru viitoarea istorie a literaturii române. Pentru imensa confruntare cu secolele de durată ale acestei literaturi — de la origini pînă în prezentul ei — G. Călinescu a simţit necesitatea să-şi verifice şi să-şi rînduiască uneltele prin trăirea momentului ei de culminaţie : acela marcat de poetul nostru naţional. În 1932 dă la lumină *Viaţa lui Eminescu*, căreia îi va răspunde în 1938 prin *Viaţa lui Ion Creangă*, cu aceeaşi forţă de a proiecta grandios, pînă la confiniile mitului, existenţa modestă a prozatorului care a înălţat pe culmile geniului o altă faţă a creativităţii poporului român. Întîmpinată cu polemici uneori vehemente, *Viaţa lui Mihai Eminescu* a fost intuită de spirite superioare — ca al lui G. Ibrăileanu — aşa cum a rămas ea şi pentru noi : nu numai ca un monument demn de poetul care a înţeles şi a simţit mai bine fiinţa sufletească a poporului român, dar şi ca un început de epocă nouă, în modul de a realiza asemenea biografii. Dacă *Viaţa lui Eminescu* era monumentală prin proporţiile ei interioare, ca şi prin altitudinea de gîndire la care se ridica, — cele cinci volume despre *Opera lui Mihai Eminescu* — apărute în anii 1934—1936 — constituiau şi prin dimensiunea întregii construcţii un monument în cel mai deplin sens al cuvîntului. Şi dacă *Viaţa lui Mihai Eminescu* nu a generat îndată biografii similare ca viziune şi tehnică — rămînînd pentru mai tîrziu un model devenit clasic, cu tot elanul romantic din care pornise — în schimb *Opera lui Mihai Eminescu* a deschis de la început perspective nebănuite pînă atunci pentru exegeza poetului, creind o adevărată şcoală. Prin studiul său, *Poezia lui Eminescu*, T. Vianu adusese, în 1930, aproape de perfecţiune această exegeză, întemeindu-se numai pe ediţia clasică îngrijită de Titu Maiorescu. Prin sinteza înfăptuită acum, G. Călinescu pătrunde cu îndrăzneală în însuşi laboratorul de creaţie al lui Eminescu, — parcurgînd integral vastul depozit al manuscriselor eminesciene, atît de încîlcit prin împrejurările în care a fost păstrat şi reconstituit, punînd într-o lumină frapantă acel tezaur al postumelor, al variantelor, al proiectelor, al însemnărilor de lectură ale poetului. G. Călinescu a relevat astfel literaturii noastre un Eminescu

aproape necunoscut pînă atunci : uranismul şi titanismul poeziilor din tinereţe, efortul de a crea o mitologie românească, de a ne semnifica originile, mai ales prin proiectele şi schiţele sale de drame istorice. Numai alăturîndu-l acestor revelaţii putem înţelege mai bine geneza şi realizarea celuilalt monument durat operei lui Eminescu : ediţia critică înfăptuită de Perpessicius, începînd din 1939.

A insista asupra *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*, apărută în 1941, credem că e de prisos, — cunoscînd tot ceea ce a însemnat ea pentru dezvoltarea sub noi constelaţii nu numai a istoriografiei noastre literare, dar şi a criticii. E destul să spunem că ea este nu numai o colosală realizare a ştiinţei literare, cu o viaţă a personajelor ei adeseori mai puternică decît a unor eroi de roman dar şi cel mai impozant monument ridicat geniului creator al poporului român, afirmîndu-l necontenit în largă perspectivă a valorilor universale. Generosul profesor universitar de literatură — care vorbea în săli arhipline, în faţa unui public nu numai studenţesc, cu surprinzătoare îndrăzneli, cu o fantezie acoperind strălucitoare îndelunga muncă de pregătire a cursului — nu a uitat nici marele public, dăruindu-i esenţa acestei opere, în *Compendiul* apărut pînă acum în mai multe ediţii începînd din 1945.

Creaţia literară a lui G. Călinescu a exercitat aceeaşi funcţie exemplară şi incitatoare, chiar dacă ea a rămas la formele tradiţionale de cele mai multe ori, păstrînd atributele clasicităţii. Lirica sa — limpede şi statuară, înţelept şi senin meditativă — a propus contemporanilor săi un model de tumult romantic cristalizat în linii clasice. Primul său roman, *Cartea nunţii* (1933) ţintea spre realizarea îndrăzneaţă şi inedită a unei proze moderne — plină de cea mai dinamică actualitate a vieţii citadine — în tipare de idilă antică. În schimb, marile sale fresce epice — *Enigma Otiliei* (1938), *Bietul Ioanide* (1953) şi *Scrinul negru* (1960) — au constituit pentru scriitorii români o lecţie magistrală de proză a realului. S-a vorbit de structura lor clasic-balzaciană, dar G. Călinescu este acelaşi unicat şi în ele, cu toate trăsăturile inimitabile şi inedite ale personalităţii lui şi cu totul al vremii sale.

Teatrul lui G. Călinescu înfăţişează acelaşi fascinant spectacol într-un spectacol : acela al înţeleptului meditînd în faţa lumii şi a vieţii. Dacă *Şun sau Calea neturburată* (1943) este un exemplar culminant — pe alt plan decît acela al romanelor — al concretizării faustice a misiunii intelectualului sub masca atemporală a unui „mit mongol", — *Ludovic al XIX-lea* este una dintre cele mai temerare şi mai strălucitoare realizări a dialogului dintre un erudit şlefuit la şcoala clasicismului francez şi cea mai fierbinte actualitate a construirii socialismului la noi. Piesetele lui G. Călinescu — atît de variate în problematica lor — constituie o lume complexă, în care parodia fină a teatrului absurdului se învecinează firesc cu filozofia omului de stat şi cu drama sentimentală a intelectualului ajuns sub eterna stăpînire a lui Eros. Iar acele mici orfevrerii pe teme folclorice pot fi şi ele — mai presus de aspectul lor înţelept ludic — modele

pentru cu totul noi transsubstanţieri ale creaţiei noastre populare în tipare moderne făurite în atelierul unui intelectual rafinat. În ele, G. Călinescu recrează — în stil de înţeleaptă bufonadă — personaje pe care le va analiza, de asemenea sub lumini inedite, în *Estetica basmului*, transpunînd în planul propriei sale fantezii creatoare valori stilistice pe care le semnalase în studiul *Arta literară în folclor*.

Acel *Exegi monumentum* prin care G. Călinescu răspundea ca poet, peste milenii, faimosului *Exegi monumentum aere perennius* al lui Horaţiu, ca şi prin parafraza *Mai tare decît bronzul*, îl putem astăzi recunoaşte ca o inscripţie pe soclul întregii sale opere. Chiar dacă timpul va produce diferenţieri în ierarhizarea valorică a atît de diverselor sale scrieri, opera lui G. Călinescu în întregimea ei îşi va păstra profilul monumental. Iar influenţa incontestabilă pe care a exercitat-o în contemporaneitatea românească va rămîne inseparabilă de momentul istoric în care a apărut şi s-a impus.

CORNELIA ŞTEFĂNESCU

DIN "DOSARUL" *SCRINULUI NEGRU*

Destinul unui personaj literar

Faptul că G. Călinescu a găsit, în condiţii asemănătoare cu cele relatate de Ioanide în capitolul al II-lea al romanului *Scrinul negru*, un dosar, conţinînd o arhivă, care împreună cu prelucrările ulterioare au constituit fermentul şi nucleul romanului, nu mai este o noutate. Despre „paradoxalul" conţinut al dosarului (caracterizarea aparţine lui G. Călinescu) am avut prilejul să dăm unele amănunte în „Luceafărul", din 10 martie 1973, „Secolul 20", nr. 4/1974, „România literară", din 20 iunie 1974, „Manuscriptum", nr. 3/1975. Folosim acest prilej pentru a face cunoscute, parţial, documentele care i-au slujit romancierului pentru reconstituirea unui personaj, Gigi Ciocîrlan; totodată, pentru a dezvălui itinerarul creaţiei călinesciene, pe care lectura didactic organizată, atît a conţinutului dosarului cît şi a capitolelor IX, XII şi XIV ale romanului, o face, cît de cît, posibilă. De un interes deosebit este faptul de a afla, o dată cu incursiunea în conţinutul dosarului, ce a avut la dispoziţie romancierul, de ce „documentaţie materială", cum spune el, a uzat, şi la ce a ajuns. Spre ce sinteză l-a condus îmbinarea dintre stăruinţa şi rigoarea sa de om de ştiinţă, înzestrat cu o sensibilitate deosebită pentru materialitatea inedit palpabilă a documentului şi tensiunea concentrat severă a artistului în stare să descompună, să transforme şi să cristalizeze din cîteva mărturii concrete, fiinţa impalpabilă a gîndurilor unui om.

Capitolele IX, XII, XIV ale *Scrinului negru* detaşează, din materia vast compusă a romanului, mecanismele unei cariere diplomatice, dacă se poate spune aşa, reductibile, în cazul de faţă, la destinul lui Gigi Ciocîrlan, deoarece întreaga sa existenţă decurge din preocuparea, predominantă la el, de a „face carieră" (p. 256)*. G. Călinescu începe prin a relata debutul promiţător al personajului, continuă prin a-i înregistra extravaganţele, concomitent cu ale soţiei, pînă ce ajunge la decăderea lui, zona gravă a biografiei lui Gigi Ciocîrlan. Este vorba de decăderea spectaculoasă, pe plan social, a diplomatului, dar, şi mai acuzat, de destrămarea morală a omului.

Materialul informativ, referitor la cariera diplomatică a lui Gigi Ciocîrlan, surprinde prin varietate şi neprevăzut. În dosar se află corespondenţă de afaceri, facturi şi chitanţe, din partea unor persoane parti-

* Paginile dintre paranteze corespund ediţiei din 1960.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 321–329, Bucureşti, 1975.

culare, dar și a unor instituții publice, între 1934—1937, acte din fondul Ministerului Afacerilor Străine, din anul 1937, trei numere ale revistei „Cuvîntul românesc" („La Palabra Rumana") din 1934—1936, bogate în anunțuri și fotografii, tăieturi din diferite ziare argentiniene, îndeosebi rubricile privind viața diplomatică și scandalurile mondene, invitații cartonate, cu inscripții și embleme în relief, fotografii, un permis de vînătoare, o broșură cu regulile jocului de bridge, după sistemul Culbertson, bilete de tren, de vapor, o poliță de asigurare pentru transportul cu un transatlantic. G. Călinescu amplifică arhiva adăugînd, întrucît pasajul respectiv al romanului o cere, corespondența cu familia, o scriscare de curtoazie, semnată de Martha Bibescu, și testamentul, din 26 august 1926, al unui bătrîn demnitar.

Dacă în cazul procesului de succesiune simpla cronologie a actelor aflate la dosar echivalează cu schema capitolului IV al romanului, situația nu se mai repetă întocmai cînd este descrisă ascensiunea și prăbușirea lui Gigi Ciocîrlan. E drept că și aici, din punct de vedere documentar, dimensiunea spațială și temporală a povestirii se sprijină pe două puncte fixe, surprinzătoare ca simetrie interioară. Sînt cele două bilete de transport. Unul aparține „Societății Italia", care emite, pentru proaspătul ministru și soția sa, un bilet dublu, de clasa întîia, „serviciul de lux", în cabina „Istria", pe vasul „Augustus", în 27 iulie 1934, pe distanța Barcelona — Buenos Aires. Al doilea este „foaia de asigurare" a Companei „La Internacional", care însoțește peste ocean, de astă dată pe rută inversă, Buenos Aires — Hamburg, cu „destinația finală" București, bunurile personale ale ministrului de curînd demis. Sînt înregistrate aici ziua îmbarcării pe vasul „Cap Arcona", 4 august 1937, orele 18, cît și obiectele asigurate, specificate numeric. În intervalul dintre cele două călătorii, care circumscriu destinul unui om, secționîndu-l simbolic de restul existenței lui, trecerea în revistă a evenimentelor, chiar dacă decurge din documente, se sustrage unei ierarhii stricte. Romancierul nu mai preia o schemă. El pune stăpînire pe date, acționează autoritar asupra lor, subordonîndu-le unei idei, iar osatura narațiunii o construiește tocmai în acest sens. De aceea, G. Călinescu desface documentul în componentele lui esențiale, optează, suspendînd ori preluînd un detaliu, dintr-un punct de vedere cu totul personal. În cele din urmă, din asemenea detalii este reconstituită realitatea narațiunii, iar aceasta se legitimează parcă și mai acut, confruntată cu traiectoria documentului brut.

Primul gest pe care-l face romancierul, după ce a luat cunoștință de conținutul dosarului, este să-și întocmească fișe. O primă observație: deși există, în arhivă, fișe pentru anii 1934—1937, ele nu înregistrează decît vag ecoul perioadei argentiniene a celor doi soți, în ciuda faptului că traiectoria existenței lor, separat cît și împreună, a fost consemnată aproape pas cu pas pe fișe, în măsura în care scrisorile ori diferitele acte o dezvăluie generos. Astfel, pe fișa anului 1935, în dreapta, sus, scriitorul notează, privitor la soții Ciocîrlan, sau mai bine zis, la modelele lor, următoarea remarcă în paranteze drepte: „sînt la Buenos Aires". În dreptul datei de 19 martie 1935, cu același stil și tot în paranteze drepte: „el pro[babil] B[uenos] A[ires] ea Buc[urești]". Urmează o listă cu numele cîtorva bănci, așa cum o dă semnatarul scrisorii parcurse de G. Călinescu, și trimise întreprinzătoarei soții, venite la București, pentru reglementarea

conturilor. Fişa anului 1936 abandonează total ecoul evenimentelor din Argentina, situaţie paradoxală faţă de varietatea informaţiilor găsite de romancier în ziarele locale, la acea dată. Una dintre fişele anului 1937 rezervă spaţiu doar unui fragment din scrisoarea datată 4 martie. Expediată din Bucureşti la Buenos Aires, ea este un adevărat semnal de alarmă pentru deznodămîntul carierei diplomatice a celui pus în gardă, atît de dramatic : „Je ne puis te décrire les affreux jours que j'ai passés ... Maintenant je suis calme car je suis sûre que tout s'arrangera, mais la chose a été très, très grave et V. A. et nous nous avons craint le pire. Enfin S. M. a été et sera très bon pour nous." În dreapta, sus, G. Călinescu reţine antetul, în trei limbi, al hîrtiei obişnuite în corespondenţa pe calea aerului : „por avion", „via aerea", „air France". Urmează o fişă deosebit de expresivă, în ciuda formulării ei eliptice. Ea cuprinde o localitate şi o dată : Buenos Aires, 17 iulie 1937, şi un nume : Catalina Aldea Zancaga de Ciocîrlan. Fişa este expresivă îndeosebi pentru conturarea personalităţii romancierului, pentru rezervele dar şi pentru curiozitatea şi maliţia lui. Data de pe fişă, verificată cu dosarul, dezvăluie momentul cheie al unei existenţe : confruntarea dură a omului, pus în situaţia de a da socoteală subalternului pentru incompetenţa sa în postul de răspundere. Aceste amănunte sînt relevate de un act oficial, semnat şi parafat, iar romancierul, în faza de documentare, ezită încă a-l denunţa. Meditează, în schimb, asupra conţinutului şi, ca să nu-l piardă din vedere, pune coşmarul realităţii, rezumate de un act, la adăpostul unei cifre neutre pentru ochiul neavizat. Faptul că nu îi este indiferent şi că dintr-un început s-a oprit asupra lui, căutînd o cale de a-l folosi, se confirmă ulterior, prin avalanşa de detalii culese din dosar şi răspîndite în roman, cu un subliniat simţ polemic.

O legitimă curiozitate faţă de actul creator, care devine realitate imediată, concretă, cînd este gîndit în perspectiva confruntării riguroase cu izvoarele, îndeamnă istoricul literar să insiste în a-şi alcătui puncte de reper pentru surprinderea neobişnuitului proces la care asistă.

De la bun început o observaţie este necesară. Capitolul IX, faţă de capitolele XII şi XIV, este suprasaturat de documente. Pagini întregi trebuie privite ca nişte compoziţii, în care detaliul documentar se ordonează lent, pentru a împlini ceea ce este specific decorului, timpului şi moravurilor unui spaţiu geografic, îndepărtat şi necunoscut scriitorului. Este motivul, plauzibil după noi, pentru care romancierul nu şi-a interzis plăcerea reproducerii aproape identice a textelor unor anunţuri din „Cuvîntul românesc" („La Palabra Rumana"). Dealtfel, dosarul, prin varietatea conţinutului său, este o continuă ispită pentru romancier. El găseşte aici un grup compact, format din corespondenţă oficială, facturi, chitanţe, semnate de Seraphin, Taieb, Oster. Aceleaşi nume sînt imprimate şi pe antetul hîrtiilor care poartă respectivele semnături. După cum se ştie, ele apar şi în roman, contribuind la realizarea culorii locale, obiectiv ţintit mereu de G. Călinescu, în această parte a romanului. Mai mult, scriitorul transcrie în ghilimele ori cu litere cursive fragmente, considerate de el, expresive şi reprezentative.

Acumularea de date şi texte autentice, cît şi reproducerea lor întocmai, este un procedeu frecvent aplicat în capitolul al IX-lea. Inserarea lor în roman este fecundă, pentru că aşa cum sînt puse în pagină, ele înseamnă ceva ; pentru că, întocmai ca un ferment, ele provoacă scurte

scene, aparent independente, dar care contribuie toate la motivarea faptelor lui Gigi Ciocîrlan, cît și a deznodămîntului carierei sale. Un document, reprodus parțial în ghilimele, este ciorna unei scrisori, concepute de ministrul român, la începutul stagiului său în Argentina. Nesigur încă în materie de formule protocolare, acesta se exersează în vederea întocmirii unei hîrtii oficiale pentru pregătirea momentului prezentării scrisorilor de acreditare. Scrisă cu cerneală neagră, pe hîrtie cu antetul hotelului Plaza, din Buenos Aires, ciorna acumulează date despre personalitata diplomatică a celui ce o întocmește și despre misiunea sa. Cîteva rînduri sînt șterse și înlocuite pe deasupra cu reformulări mai precise, mai concise și mai explicite.

G. Călinescu deslușește din păienjenișul de renunțări și reformulări ale ciornei autentice începutul abdicărilor în serie ale lui Ciocîrlan, din roman. Tot el imaginează scurta scenă dintre ministru și subalternul său, Fred Tilibiliu (p. 262), memorabilă prin dialogul dintre cei doi, mereu adversari. Scena surprinde stîngăcia și lipsa de personalitate a unuia, pusă la adăpostul unei educații strict lustruite, în conformitate cu legile nescrise ale unei vechi tradiții, și accentul implacabil al disprețului celuilalt, răscumpărare brutală a îngenuncherii sale de moment, atît în viața socială, cît și în cea afectivă. În roman, Gigi Ciocîrlan pregătește audiența la ministrul de externe al țării gazdă și compune mesajul stufos, ciopîrțit „cu voluptate" (p. 262) de Fred Tilibiliu, exact în limitele tiparului oferit de ciorna din dosar.

Scrisorile de afaceri, semnate de Taieb, privind relațiile cu presa locală, unul din motivele răsturnării ulterioare a ministrului, cît și chitanțele, emise de Seraphin, pentru „diferite servicii de presă", sînt transcrise întocmai, în roman, semnalate prin ghilimele. Alcătuire doar din cifre și date, la prima vedere, scurtul episod în care ministrul pretinde chitanțe și le acceptă, fără a-l îngrijora fondul, nerăbdător numai de a satisface anume formalități, devine o resursă de particularități, esențială pentru portretul moral al lui Ciocîrlan. Este știut că nu atît prudența circumspectă îl consacră pe ministru în ascensiunea și declinul său, cît conformismul. Amintim în același sens obiceiul său de a „aduna cu grijă în dosare" (p. 256) „mulțumirile ilustre pe care le primea", răspunsuri la felicitări prin telegrame și scrisori, confirmări ale darurilor făcute, pentru că Gigi „își permitea" a oferi o armă rară de vînătoare regelui, un vas „cloisonné" ministrului de externe (p. 260).

Procedeul lui G. Călinescu e limpede. Textele reproduse de el în ghilimele nu sînt dovada unui exces de documentație, cum ar părea la prima vedere. La o lectură atentă, nimic nu rămîne material inert. Textele autentice, fixate pe pagina de roman, se leagă între ele și depind unele de altele, așa cum se înlănțuie între ele scurtele scene care, prin intermediul lui G. Călinescu, dau contur palpabil și verticalitate, le fac să trăiască, adică, paragrafele marcate cu ghilimele, extrase din acte, chitanțe, corespondență de afaceri. În fond, provocarea frontală și indiscreția textelor publicațiilor locale determină corespondența cu Taieb și propulsarea gazetarului Seraphin în sfera lumii diplomatice.

Contribuția lui G. Călinescu la împlinirea profilului personajului Ciocîrlan aduce o notă determinantă, cu dublu efect. Determinantă pentru psihologia lui Ciocîrlan, dar nu mai puțin elocventă pentru scriitor, pentru

modul său personal de a ocoli faţa dramatică a realităţii, lăsînd incredibil la voia ironiei un destin străbătut de contradicţii, menit să se acuze dar şi să se scuze, totodată.

În ciuda numărului şi valorii textelor reproduse sub formă de citate, în cele trei capitole axate pe urmărirea destinului lui Ciocîrlan, procedeul combinării documentelor este acela care predomină. Exemplele sînt numeroase. Spaţiul nu ne permite să le enumerăm pe toate, raportîndu-le mereu la pagina romanului, de aceea recurgem doar la patru dintre ele. În substanţa lui, capitolul IX este marcat de lipsa de maturitate a soţilor Ciocîrlan, de înclinarea lor de a se opri numai la suprafaţa agreabilă a lucrurilor, lansîndu-se, de aceea, fără suficient discernămînt în acţiuni costisitoare, conduse abil de profitori de ocazie. Totul este concentrat, la un moment dat, în roman, la p. 271, în cuvintele „cheltuieli nemăsurate", concluzie a romancierului, rezultată din consultarea hîrtiilor concludente din dosar. Am arătat mai sus înţelesul grav al sumelor înscrise de Seraphin pe chitanţele sale, numărînd mii de pesos de argint pentru acoperirea acelor „chestiuni de gazetărie" ori „servicii de presă", sporit de ingenioasa infiltrare a lui Taieb în politica de provocări, din anii cînd se derulează acţiunea romanului. Sumele se amplifică prin adăugarea altor cifre, dintre care unele înregistrate pe două facturi, de care a dispus G. Călinescu. Una este eliberată de firma J. J. Taieb, la 12 septembrie 1934, pentru cearceafuri şi feţe de pernă, mari şi mici, „6 sabanas" şi „10 fundas" şi de două ori cîte „6 fundas largas", trimise la Hotel Plaza, plătibile în cecuri. Aceste detalii sînt citate în roman la p. 264. Cea de-a doua factură este eliberată de restaurantul Jockey Club, la 3 aprilie 1937, care înregistrează cheltuielile legaţiei române pentru un banchet, specificîndu-se numărul şi costul tacîmurilor „128 Cubiertos a $ 35.00". Ambele facturi originale sînt timbrate şi poartă semnăturile patronilor celor două firme.

Într-un paragraf de la p. 292 a romanului, citim : „Trebuie adăugat că cea mai mare parte din fondurile legaţiei mergeau în ţară printr-o preschimbare a valutei oficiale oneroase pentru stat, în lei liberi, cotînd foarte jos în străinătate. Ciocîrlan şi Caty îşi plăteau astfel anuităţile datoriilor lor reconvertite, zicîndu-şi că, o dată scăpaţi de spectrul datoriilor, puteau oricînd răspunde personal de noile obligaţii." Ca să alcătuiască fondul de inexorabilă prăbuşire a soţilor Ciocîrlan, concentrat în paragraful citat, G. Călinescu subscrie din nou la metoda combinării documentelor. Pentru partea care priveşte preschimbarea valutei oficiale în condiţii dezavantajoase pentru stat, „oneroase", ca să respectăm întocmai litera romanului, scriitorul foloseşte un paragraf dintr-un memoriu, din 6 februarie 1937, în dreptul căruia face obişnuitul semn cu creionul, cîteva linii tremurate, împletite în formă de opt, care să marcheze textul selectat de romancier : „S-a lucrat deci în tot acest timp cu fonduri procurate de unde a fost posibil, prin diferite împrumuturi, dintre care unele desul de oneroase". O observaţie de amănunt, privind rigoarea călinesciană. Scriitorul semnalează greşelile de ortografie din textul dactilografiat, încercuind cuvîntul cu aceleaşi trăsături tremurate de creion. Tot pentru partea legată de preschimbarea valutei, romancierul are acoperire sesizarea „strict confidenţială", din 27 februarie 1937. Sesizarea se păstrează în dosar sub forma unei ciorne, scrise neglijent, cu ştersături.

Cîteva rînduri sînt de-a dreptul indescifrabile. Totuși hîrtia este ștampilată și înregistrată, purtînd un număr al registraturii Ministerului Afacerilor Străine, din 1937. G. Călinescu reține tensiunea celui care concepe sesizarea; dar dincolo de tensiune mai suprinde disproporția dintre vexațiunea cuiva care se simte nedreptățit de a i se aplica un verdict categoric și culpabilitatea lui.

Pentru soluția adoptată de Gigi și Caty, confundînd fondurile personale cu fondurile statului, G. Călinescu se sprijină pe scrisorile aflate în dosar. Din București, soția ministrului, trimisă în recunoaștere, lansează mesaje insistente pentru transferarea în țară a unor mari sume de bani. Spicuim un pasaj elocvent: „Si vraiment tu pourrais nous envoyer 700.000 lei encore, alors nous sommes sauvés. Encore deux ans d'économies pour pouvoir payer les *rate* que nous nous sommes engagés à payer et ensuite le mauvais rêve est fini" (11 aprile 1935). Unor apeluri de acest fel li se răspunde invariabil de la Buenos Aires cu scurte scrisori, cuprinzînd nume de bănci, calcule de dobînzi, sfaturi și somații. Uneori apar și asigurări: „Nu te închieta de bani, căci vor veni la timp" (aprilie 1935).

Izbirea de realitate, măcar a unuia dintre corespondenți, așa cum reiese din scrisori, întreține o stare de încordare, care transpare mai puțin în roman. În plus, după ce preia datele din corespondență, scriitorul orientează faptele altfel decît în realitate. El sporește inconștiența celor doi, atunci cînd, tot la p. 292, le enumeră în continuare erorile: „Dealtfel credeau șederea lor la Buenos Aires de lungă durată", în timp ce în scrisoarea trimisă din București, la 13 iunie 1937, citim: „Je crois que malheureusement pour le moment il faut dire adieu à Buenos Aires."

Capitolul al XII-lea debutează cu scena întîlnirii, la București, dintre Caty și ministrul de externe. Încercările femeii de a cuceri situația, în favoarea soțului, prin farmece personale, aparentul abandon, confesiunea dramatică, veritabil preludiu la luptă, cît și învăluirea rece, măsurată, ceremonioasă a ministrului sînt — ținută, gesturi, atitudini —, create de imaginația lui G. Călinescu. Dar cînd Caty se zbate să-și convingă adversarul cu argumente și motivări patetice, iar el îi dă replici metodic distrugătoare, tot ceea ce alimentează această încordare, gîndită într-o suită de efecte regizorale, de o acuitate concretă, se sprijină pe frecventatul procedeu călinescian al combinării documentelor. O dată cu aplicarea regiei, o dată cu acordul dintre replică și mișcare, care presupune o reală tehnică a scenei, se conturează și deosebirea față de capitolul al IX-lea. Sau, mai precis, față de pasajele rezultate din același procedeu. Pentru că, la o lectură atentă, capitolul al IX-lea se descoperă a fi aglomerare lineară de situații statice, aglomerare de scurte descrieri, de observații asupra unor condiții speciale, de sesizări ale unor raporturi elocvente dintre oameni. Este posibil ca romancierul să fi avut în vedere dozarea expresivității textului pentru o necesară echilibrare a capitolelor, concepute ca niște compoziții care excelează prin bogăția, varietatea și surpriza informației. Dacă trecem mai departe, la studierea capitolului al XIV-lea, descoperim că romancierul se reîntoarce la formula capitolului al IX-lea.

Reluînd analiza metodică a confruntării componentelor episodului scenic al capitolului XII cu dosarul, înțelegem că pînă și ideea întrevederii dintre ministru și Caty, din roman, este datorată combinării cîtorva întrevederi dintre o femeie, mai mult abilă decît energică, și

oameni cu funcţii de răspundere în stat, la o epocă dată, relatate în scrisori, ca succese personale, repurtate de însăşi semnatara scrisorilor. În continuare, respectînd ordinea acuzaţiilor ministrului şi a răspunsurilor date de Caty, putem urmări cum a aplicat G. Călinescu procedeul îmbinării documentelor. Purtarea „absolut imprudentă" a lui Ciocîrlan, incriminată de ministru de la prima frază adresată Caty-ei (p. 354), nu lipseşte din nici unul din actele din dosar, chiar cînd acestea sînt rapoartele şi memoriile înaintate tocmai în ideea disculpării celui care le întocmeşte. Ocolind învinuirea, Caty caută să cîştige teren, înverşunîndu-se a trezi interesul ministrului asupra calităţilor lui Ciocîrlan. Ea vorbeşte despre munca depusă pentru instalarea legaţiei (p. 355) şi crede că sporeşte efectul prin argumentul că soţul ei este „bine văzut de cercurile diplomatice de la Buenos Aires" (p. 355). Pentru entuziasmul ei de moment, romancierul a găsit resurse în corespondenţa particulară a celor doi soţi, de tipul: „J'ai raconté à Savel monts et merveilles sur notre légation" (11 aprilie 1935) şi în corespondenţa oficială. E vorba de cele cîteva hîrtii de complezenţă, unele dintre ele concepute în stilul tipic, impersonal, ori mulţumiri, de o sobrietate eliptică, pentru diferitele participări la întrunirile diplomatice curente. Urmează replici, atît dintr-o parte cît şi dintr-alta, care se sprijină pe memoriul din 1937. Acel răspuns dat de Caty, ca o încleştare disperată de un argument, oricare ar fi el: „Ştiţi că presa e liberă în Argentina" (p. 355), reproduce concluzia din memoriu, ca un contrapunct critic la seria de motivări a cheltuielilor „de reprezentare" şi „de propagandă": „într-o ţară ca Argentina, în care presa nefiind supusă nici unui control, este de o libertate de multe ori supărătoare".

Afrontul, cu atît mai provocator cu cît este subliniat de „rîsul onctuos" al ministrului, că Ciocîrlan nu a ştiut să se impună prin „prestigiu personal" şi a „căutat să înlăture din presa locală, cu bani, insinuările unor oficine obscure", fiind „în cel mai bun caz" „victima unor şantajişti" (p. 355), îşi are izvorul tot în memoriul citat. Mai stăruie însă în atmosferă ecoul scrisorilor lui Taieb şi a chitanţelor lui Seraphin. Întrevederea ia sfîrşit o dată cu dispreţul exprimat de ministru faţă de „memoriile-somaţii" (p. 356) — dosarul păstrează patru asemenea documente—, Caty rămînînd complet descumpănită, pusă în situaţia de a aştepta „soluţionarea mai indulgentă a cazului" (p. 356), propusă de ministru; el îi sugera femeii să facă uz de prestigiul de care se mai bucura în cercurile influente talăl lui Ciocîrlan.

Cîteva scene memorabile din *Scrinul negru* sînt datorate altui procedeu călinescian: folosirea documentului ca material esenţial pentru evaziunea în imaginar. Pe toată durata scenei imaginate, documentul este păstrat de romancier ca un preţios detaliu de recuzită. Cu o singură excepţie, durata lor este extrem de scurtă. Sînt scene, gîndite parcă anume pentru a pregăti terenul verdictului decisiv din finalul capitolului XIV, sinuciderea lui Ciocîrlan. Le enumerăm în ordinea derulării lor: febrila antrenare a soţilor Ciocîrlan în jocul de cărţi, după regulile sistemului Culbertson; mobilarea localului legaţiei din Buenos Aires; scena înmînării scrisorilor de acreditare de către Ciocîrlan; Caty mediind, prin mareşalul palatului, ca memoriul lui Ciocîrlan să ajungă la rege; plecarea soţilor Ciocîrlan din Argentina.

Ca un scenariu de cinematograf, aceste povestiri de cîteva rînduri descoperă o istorie pe care să o poți dezvolta cu toată libertatea imaginației. Situația este ideală pentru un regizor ca G. Călinescu. Ingeniozitatea lui combinatorie, trucurile folosite în mișcările scenice, ele însele în stare să degaje o realitate captivantă și convingătoare, sînt sensibil ilustrate în spectacolul, aproape tradițional, din preajma unui agonizant. Ne referim la moartea bătrînului Ciocîrlan, unica scenă de mari dimensiuni din seria celor care, sprijinindu-se pe un document, în cazul de față un testament, surprind multilateral și complex gîndurile, sentimentele și acțiunile cîtorva oameni.

Din testamentul, semnat la București, la 24 august 1926, G. Călinescu preia numărul urmașilor direcți, dar modifică gradul de rudenie. În roman, la p. 360, este vorba de copii. Testamentul îi enumeră pe cei patru nepoți. Ca și testamentul, romanul expune detaliul important că averea este grevată de datorii. Tot pe testament se bizuie romancierul cînd descrie casa din București, disputată între copiii defunctului. Dacă amplasarea corespunde indicațiilor documentului, arhitectura aparține lui G. Călinescu, atras de detalii și cucerit de ideea de a proiecta clădiri.

Consecvent procedeului său de a nu se lăsa subordonat documentului, decît atîta cît acesta să asigure un suport creației, asimilîndu-i-se solid, totodată, G. Călinescu nu rămîne indiferent față de punctul 9 din testament, care cuprinde recomandări pentru înmormîntare : „rog a se face în modul cel mai simplu, fără muzică, fără flori, fără discursuri". Numai că scriitorul răstoarnă situațiile. Înmormîntarea unui personaj politic, de culise, de talia bătrînului Ciocîrlan, a luat în viziunea scriitorului proporțiile unui „spectacol" grandios. Mutația nu este întîmplătoare. Deși insistă, ca descriere, pe latura de spectaculos și convențional, el nu pierde din vedere indiferența opiniei publice față de moartea unei persoane ieșite din sfera intereselor imediate (p. 364). Distanța dintre înscenare și realitate reușește să dea dimensiunea reală a situației.

Înmormîntarea pune capăt scenei care începe cu descrierea agonizantului și a odăii lui de suferință. Între cele două praguri se desfășoară acțiunea propriu-zisă, disputarea dintre cei trei urmași ai lui Ciocîrlan (cu excepția lui Gigi, aflat în Argentina), a casei moștenite prin testament. Întîlnirea dintre urmași se rezumă la un dialog, construcție supravegheată pînă la ultimul amănunt, adevărat grafic al raporturilor dintre membrii unei familii, orgolios categorisiți de unul dintre ei a fi „oameni de lume" (p. 363). Fiecare își reclamă drepturile, excluzînd pe celălalt, în așa fel încît dialogul se vădește a fi mai curînd o sumă de monologuri, cuprinzînd calcule meschine, exprimate după caz, cu aplomb, cu agresivitate ori numai cu crispare.

Scena dialogată capătă perspectivă prin integrarea familiei Ciocîrlan în societatea căreia îi aparține. Observator al fizionomiilor, G. Călinescu aduce în preajma agonizantului o lume minată de convenții, concretizată în cele trei apariții sugestiv alese : Gaittany, mareșalul Cornescu și ministrul de externe. Romancierul îi concepe pe cei trei ca pe niște siluete monologante, lipsite de substanță umană profundă, întîlnindu-se în ideea solidarității față de interesele personale, de moment, complici într-un fel cu descendenții defunctului, prin convenția univocă a gesturilor și a limbajului de oameni de lume.

Scena aceasta, în economia romanului, consemnează răscrucea drumurilor pe care le străbate Caty pentru rezolvarea complicaţiilor soţului ei. Îndrumată de ministru să apeleze la prestigiul bătrînului Ciocîrlan, pentru soluţionarea cazului, ea nu mai ajunge decît să asiste, ca la un simbol sumbru, la ultimele clipe şi la înmormîntarea fostului demnitar.

În sfîrşit, al patrulea procedeu folosit de G. Călinescu este detaşarea de litera documentului şi crearea unor scene, eliberat de orice constrîngeri din afară. Acestui procedeu i se datoreşte deruta lui Gigi Ciocîrlan. Capitolul căderii lui poate fi privit ca jurnal al unei crize. Etapele, momentele de paroxism, urmate de deprimare şi indiferenţă, notate cu rigoare, sînt scurte studii asupra manifestărilor omului de lume, obişnuit cu latura confortabilă a vieţii, stimulat de opinia mondenă pînă într-atîta încît entuziasmul ori indiferenţa acesteia capătă pentru el proporţii în dezacord cu realitatea. Înzestrat cu anume mobilitate a spiritului, dar superficial, convenţional, indecis, el dă semne de oboseală prematură, învins înainte de a da piept efectiv cu viaţa. Reuşita rapidă şi uşoară rămîne eroarea capitală a existenţei sale. G. Călinescu scoate argumentul critic din orice detaliu şi îl cercetează ca pe un document. Deruta lui Ciocîrlan rămîne o pagină antologică. Omul, cu toate oscilaţiile sufletului său, depăşeşte documentul material, care a stat, propriu-zis, la baza acţiunilor lui, şi îl domină.

BARBU CIOCULESCU

G. CĂLINESCU — DE LA PUBLICISTICĂ LA ROMAN

Nicăieri nu ne vom afla mai aproape de adevăr în cercetarea fundamentului social al prozei călinesciene decît în însăşi compararea cu materia articolelor sale de atitudine cetăţenească, atît dinainte cît şi de după 23 August 1944. Nu numai că ideile sale din foiletoanele de gazetărie se regăsesc în romanele lui, dar şi evoluţia acestor idei are acelaşi curs, din jurnalistică în beletristică. Geneza chiar a romanelor călinesciene poate fi urmărită, sub raportul caracterologic şi social, în activitatea sa publicistică, foarte unitară în privinţa preocupărilor, antipatiilor şi soluţiilor propuse şi oglindind, în consecinţă, cu fidelitate starea de spirit şi de conştiinţă a scriitorului pe trei decenii. Existenţa acestor vase comunicante între gazetăria şi beletristica sa înlătură ideea, naivă dar persistentă, că G. Călinescu ar fi fost tentat să scrie proză literară după modelul unor critici înaintaşi care se supuseseră examenului dificil de a lua loc în rîndurile celor notaţi de ei. Un argument în acest sens, dar puţin probant, ar fi şi acela că G. Călinescu nu s-a considerat niciodată critic în sensul curent al termenului, practicînd critica literară de front cu alte discipline din acelaşi domeniu şi fără rutina profesionismului. Totuşi, prin chiar materia ei, *Cartea nunţii* se înscrie în seria *Adelei* şi a romanelor lovinesciene dedicate unor vîrste erotice, analizate psihologic. Ca operă de debut, de afirmare, *Cartea nunţii* ar putea invoca tocmai argumentul unui examen literar, dacă nu am cunoaşte superba sălbăticie a unui spirit prea puţin dispus să se ofere judecăţii altor critici, pe care nu-i stima, dealtfel, într-atît.

Situaţia se clarifică odată cu apariţia *Enigmei Otiliei*, roman a cărui factură generală depăşea sfera veleităţilor ocazionale ale unui critic. Premisa că acest roman, deloc îndatorat structurii de critic literar a autorului, a fost scris cu intenţia de a fi continuat pe alte planuri presupune ideea unei maturizări a gîndirii sociale a romancierului, încă înainte de actul Eliberării. Pe cel care repeta strigătul din străfunduri istorice: „Nasc şi în Moldova oameni", cuprinzînd în el toate provinciile româneşti, sau care constata cu durere că românul nu doreşte mai binele, politicianismul burghez l-a ţinut multă vreme încătuşat în simpla activitate publicistică, iar formaţia sa umanistică l-a situat pe o poziţie comparabilă pînă la un punct cu aceea din perioada interbelică a lui Thomas Mann. Această formaţie de lucrător intelectual G. Călinescu şi-a recunoscut-o întotdeauna cu onestitate, cu modestie. Modul în care s-a cristalizat conştiinţa sa cetăţenească în timp poate fi cercetat optim prin compa-

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 331—337, Bucureşti, 1975.

rarea unor romane ca *Enigma Otiliei* cu *Bietul Ioanide*, cît şi a acestora cu luările de poziţie din activitatea sa publicistică, şi cu atît mai mult cu cît aceasta din urmă are un accentuat caracter literar şi polemic. Dar şi în *Enigma Otiliei* şi în *Bietul Ioanide*, ambele „Bildungsromane", evoluţia eroului principal este mai importantă şi deci mai uşor de urmărit decît a mediului din aceleaşi romane. Astfel încît, dacă nu avem nici un indiciu asupra chipului în care ar fi apărut Felix peste două zeci de ani, cu puţină intuiţie am fi putut prevedea evoluţia morală a arhitectului Ioanide, cînd *Scrinul negru* ar fi întîrziat între cartoane. Evident, Ioanide, constructorul, omul matur, pornise dintr-un punct înalt. Cu toate că i-am putea bănui o origine apropiată cu cea a lui Felix — cu deosebirea că arhitectul fusese crescut de părinţii săi — Ioanide avea firea şi baza spirituală care să-i îngăduie a se ralia cauzei socialismului. De fapt, Ioanide se simţise dintotdeauna revoluţionar, din punctul lui de vedere, în care intra şi o doză de anarhism burghez. Dar mai cu seamă arhitectul era în posesiunea unei viziuni într-adevăr revoluţionare, a arhitecturii în raport cu societatea (şi mai puţin revoluţionară, dar justă în esenţă, a raporturilor dintre arhitectură şi natură). Spiritul patriotic îl însoţeşte pretutindeni pe Ioanide; el este văzut, evident, prin prisma universalităţii şi a valorilor culturale, — ale civilizaţiei. Arhitectul consideră că ceea ce pune omul pe pămînt îl reprezintă şi, totodată, îi modelează în chip fatal viaţa: „Bucureştii trebuie să-şi ridice odată un monument fundamental în jurul căruia să pivoteze oraşul, ca Luvrul la Paris, Kremlinul la Moskova, Palazzo del Comuna la Florenza, Domul la Milano şi celelalte", pretinde Ioanide şi clamează: „Oraşul, n-avem încă oraşul" sau „Nici un imobil nu poartă pecetea marelui stil".

Sîntem, cu această constatare, destul de departe de o filozofie şi chiar în prezenţa unei erori de perspectivă, întrucît a face să pivoteze un oraş vechi şi modest în jurul unui monument nou şi fastuos este o soluţie mai mult ocazională decît originală. Dar ca filozofie a unui personaj, adică a unui fragment epic dintr-o ficţiune, ideea satisface şi caracterizează. Iată însă că şi publicistul, moralistul Călinescu dorea gări monumentale, primărie fastuoasă, fîntîni şi colonade pentru Capitala noastră, ba desena chiar planurile unui Teatru Naţional. Similitudinea este frapantă. Opiniile arhitectului aparţin omului de carte care propunea drept remediu pentru o situaţie istorică, un succedaneu tîrziu, în credinţa că o ambianţă gîndită artistic are valenţe spre a modifica mentalitatea obştească sau, mai cu seamă, spre a o îndruma, în momentul nativ.

Pentru Ioanide, burghezul, locuitorul sedentar şi pricopsit al oraşului este fundamental un „dobitoc". Cu preciziunea că, pe cînd în *Enigma Otiliei* viciile unei burghezii tîrgoveţe clocoteau în jurul banilor, în *Bietul Ioanide* ele cristalizează în jurul iluzoriei puteri a catedrei, a sinecurei, a ascensiunii sociale. Dar şi aici fondul omenesc al intelectualului burghez rămîne datornic substratului său recent: pe acest intelectual îl îngrădesc intim rădăcinile într-un sol moral supus fluctuaţiei şi instabilităţii, atît emotive, cît şi materiale. Nu altfel gîndea pamfletarul Călinescu: « La noi, burghezia a rămas cu o conştiinţă redusă despre ea însăşi. Oricum este sigur că „domnul" şi „doamna" care au oroare de lucrătorul manual nu sînt aşa de deosebiţi de el genealogic, fiindcă foarte probabil se trag

dintr-un băcan ori birtaș »[1]. Printr-o ușoară translație îl putem concepe pe Ioanide exprimîndu-se în pagina de roman : „—Trebuie să ne simțim. Suntem în urma tuturor națiilor în privința bunurilor publice și nu oferim poporului nimic. Pretinșii noștri zgîrie-nori sînt niște bordeie mari pentru specula, așa de șubrede încît Carlton s-a prăbușit la cea mai neînsemnată scuturătură a pămîntului. Unei națiii demne îi trebuie entuziasm constructiv[2]". Iar despre condiția intelectualului în societatea burgheză, profesorul Călinescu scria cu amărăciune : „Intelectualul veritabil a fost adesea un proletar, mai mult decît atîta : un paria. Născocitor de idei, descoperitor de legi, creator al mașinăriei științifice complexe care stă la temelia vieții noastre, el a fost salariatul mizer al unui patron. Trăind în abstracțiune, absorbit de retortele lui, el nu și-a cerut drepturile". În noua orînduire socialistă însă : „Este un merit mai mare care se cade să ridice pe cărturar în ochii proletariatului manual : acela de a fi gîndit la problema fericirii mulțimii[3]". În articolele de presă, intelectualul se justifică în fața muncitorului, în roman, în *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, el este tras la răspundere de către intelectual. Nici un factor de intrusiune nu intervine spre a rupe legătura nemediată : „Evident, un mare intelectual se întîmplă foarte adesea să fie și un mare copil (dar nu obligatoriu). Rămîne însă un adevăr că intelectualul trebuie să trăiască în raport cu strălucita lui muncă. Jumătățile de intelectual, prin oportunismul lor, prin lipsa lor de linie și conduită, prin trădările lor « de clerici », au speriat pe drept cuvînt pe frații lor muncitori cu palma[4]". Avem, în aceste rînduri, geneza ideologică a *Bietului Ianide*. În roman, viciile burgheziei sînt desfășurate pe personaje, iar destinul singular al intelectualului cinstit este acumulat de Ioanide. Sufletel, Hagienuș, Gulimănescu, Dan Bogdan sau Gaittany sînt tot atîtea ipoteze ale „clericilor" care-și ignorează misiunea, în unele cazuri fără s-o bănuiască măcar. Nici unul dintre ei nu cunoaște drama creației, nici unul, tot așa, nu gîndește social, nu are simțul solidarității sociale. De asemenea, „universitarii" din roman sau intelectualii în căutare de sinecură n-au propriu-zis opinii politice, ci numai dificultăți de acomodare. Dealtfel, ei nici nu participă la putere, ci sînt numai stipendiați. Neinteresanți ca masă, ei capătă culoare pe măsură ce în fiecare se fixează și germenii cîte unui cusur moral major. Pînă la urmă ei trăiesc, cum s-a remarcat, prin portret. Într-un mod diferențiat este tratată problema moșierilor, a aristocrației : „Dar cine, cutreierînd moșiile din România ale unor oameni noi și obscuri, a zărit vreodată vreun conac de valoare artistică, vreun Palladio sau Alberti contemporan? La ce moșier român se află vreun Giotto ori vreun Botticelli? În pragul cărei moșii s-a zărit vreodată o statuie de Michelangelo ori de Rodin? Dar măcar la ce moșie au fost chemați vreodată scriitorii noștri spre a discuta idei și forme cu proprietarul iubitor de artă? Ce artist, savant ori scriitor și-a găsit vreodată refugiul ca un nou Rousseau în castelul unui latifundiar? Moșierii de azi din România sînt în majoritatea cazurilor niște oameni străini de orice viață spirituală, tăiați de orice tradiție, niște simpli

[1] „Tribuna poporului", nr. 14, 27 sept. 1944.

[2] *Ibidem*, 1945.

[3] *Ibidem*, 1 oct. 1944.

[4] *Ibidem*, 1 ian. 1945.

antreprenori de pămînt. (...) Acest moşier nu filozofează, nu strînge opere de artă, nu face adunări literare (ca Văcărescu), nu întemeiază, nu zic spital, ci măcar un dispensar. El are pasiunea nevinovată, pe care n-o osîndesc deloc, a cîinilor[5]", afirmă gazetarul. „Dar mai există boieri?" se întreabă tot el, cu prilejul unei agresiuni electorale comise de un asemenea moşier. „Precum se vede, da. Hrăniţi cu literatura elegiacă a nuveliştilor care căinează boierimea scăpătată, zgribulită, cu broboade pe umeri, pe canapele roase, în faţa unei besactele cu sineturi mucegăite, noi credem că această clasă a dispărut sau şi-a pierdut orice putere materială. (...). În realitate, Hârzobenii s-au încuscrit cu Lipiceştii şi clasa a rezistat tuturor intemperiilor.

Şleahticii sînt mai rezistenţi pe solul nostru decît ne închipuim. Ei şi-au păstrat cravaşa, dispreţul intim de mojic, obişnuinţa de a străbate călare ţarinile, de a ierna în marile metropole, de a-şi pune un nume alintat franţuzesc, (...) de a întreprinde expediţii cinegetice, de a face mari amoruri şi mari festinuri. Ei îmbracă obstinaţia lor feudală în aparenţe blînde de rău al veacului: poartă adesea lavalieră, frecventează cercuri boeme şi fac literatură paseistă[6]". Dacă la primele rînduri reîntîlnim mediul din *Cartea nunţii*, unde, după cum se ştie, locuitorii „casei cu molii" erau de ceva neam, în schimb, la sfîrşitul citatului, după ce ni s-a vorbit de încuscrirea dintre Hârzobeni şi Lipiceşti, întîlnim prefigurat mediul aşa-zis aristocratic din *Scrinul negru*. Problema aristocraţiei fusese pe larg tratată, dealtfel, de eseistul Călinescu, în *Jurnalul literar*. „Ce este aristocraţia în plan psiho-sociologic? Tendinţa oamenilor de a se constitui în aristocraţie este un gest etern şi incoercibil şi a analiza fenomenul nu înseamnă nici a aproba, nici a dezaproba. Este invederat că nostalgia aristocratică o au puternic oamenii suferind de un complex de inferioritate individuală, de o Angst a solitudinii biologice (...). Formaţia aristocraţiei se poate urmări recent în epoca napoleoniană. Cu grăjdari, cu spălătorese, cu oameni scoşi din cazarmă, păstrînd în fizicul lor toate insemnele originei lor, Napoleon I a creat o noblеţă de regi, principi, duci, persiflaţi la început de aristocraţii mai vechi, apoi acceptaţi". Şi: „Fără exclusivism nu există noblеţă şi toate satisfacţiile aristocratului, chiar cînd nu se mai bucură de privilegii materiale, vin din admiterea unei fatalităţi care exclude pe alţii din cercul de elecţiune". Tot în „Domina Bona" aflăm şi concluzia: „Trăind în condiţii privilegiate, urmărind anume norme de educaţie intelectuală şi etică, evitînd mezalianţa cu elemente mai puţin evoluate, aristocratul, indiferent de originea lui ultimă, atinge un maximum biologic colectiv, care, după o anumită durată, merge fatal spre degenerare. Nu beneficiază, desigur, decît individul mediocru, omul excepţional avîndu-şi biologia lui unică".

Exemplul aristocraţiei bonapartiste este de reţinut, căci în substratul *Scrinului negru*, odată cu prăbuşirea societăţii vechi proliferează şi fenomenul încercării de alcătuire, de către cei deposedaţi, burghezi, moşieri sau boieri, a unei noi aristocraţii revendicative. Fenomenul, îndoielnic sub raport istoric, dobîndise proporţii în convingerile cugetătorului şi romancierului. Încă în tratatul său de istorie a literaturii, criticul

[5] *Ibidem*, 1 oct. 1944.
[6] *Ibidem*, nr. 95, 1944.

denunța tirania celor „cu acte" care tind să se constituie, în zilele noastre (deci cam prin deceniul al patrulea) într-o castă privilegiată. Prin urmare, scrierea unui roman cu aristocrați (fie ei și de mîntuială) apăruse romancierului, într-o perioadă destul de avansată a socialismului în țara noastră, drept un comandament social. Bineînțeles, convingerea romancierului își avea sorgintea într-o serie de date personale care l-au determinat, pe de o parte, să atace, iar pe de altă parte să simtă atracția unui fenomen care reunea toate atributele degradării, temă pe care a tratat-o în toate romanele sale, în relația dialectică viață-moarte. Tema aristocrației îi mai oferea și un enorm și variat material plastic, de decor. Înțelegem deliciul prozatorului din desfășurarea frazelor : „Acum, la recepția Hangerlioaichii, Gaittany suspina în fața tuturor și ridica mîinile sau numai ochii la cer. Se conversă, evitîndu-se, printr-un consemn, orice subiect politic. Temele fură obișnuite : nașterile, căsătoriile, decesele în lumea bună, precum și meseriile îmbrățișate de cunoscuți. Șerica Băleanu, mult solicitată, dădu lectură cîtorva panseuri franțuzești, din care citățm două mai remarcate, în traducere românească : « Indivizii fără naștere, spre a deveni iluștri, au nevoie de geniu, și încă nu obțin un nume decît pentru ei înșiși, fără a-l transmite, ca aristocrații, urmașilor. Fiul lui Goethe sună lamentabil. Un Montmorency este mereu un Montmorency ! » « Oamenii bine născuți nu sunt obligați a crea opere. Nenorocirea le dă adesea o profunditate imensă »". Așadar, dacă intelectualul burghez nu creează din lene, din neputință, din temb'lism sau din inaptitudine nativă, aristocratul este exonerat de creativitate, la el contînd simpla trăire, factorul biologic, rasial. Combătînd această mentalitate în etapele ei de constituire teoretică — la exponenții Mișcării — Ioanide nu exclude de plano elementul biologic rasial : „— Pe mine mă chiamă Ioanide (...), ceea ce ar însemna că sînt grec. De fapt sînt român, cineva probabil a fost grec de origine în familia mea. De aceea se luptă în mine două porniri contrare : una de a construi fără nici o preocupare de utilitate, alta de neîncredere în viitor. Toată lumea asta suferă de o panică latentă, se teme de actele curajoase ca și cînd ar aștepta un cutremur care să dărîme totul. (...) Civilizația noastră e făcută pentru a putea fi purtată oricînd pe spinarea calului, nimeni n-are curajul de a pune piatră peste piatră și a întemeia ceva solid. Dacă mă năsteam în statul Illinois sau în Cambodge ai fi auzit de mine". Iată lupta din sufletul lui Faust deplasată pe un alt teren și iată cum numele lui Ioanide devine un simbol al creativității. Cînd poetul Călinescu scria „sînt grec" se referea la același lucru, adică se declara, structural, de partea creativității mai întîi, deci a acelei creativități care nici nu-și caută utilitatea, într-atît fiind de convinsă de necesitatea ei ca atare, în opoziție cu spiritul prudent și distructiv al conservatismului. Drumul lung al suferințelor arhitectului va avea tocmai rostul de a-i lămuri sensul creativității, imperativul punerii acesteia în slujba unei cauze precise și cuprinzătoare. Fără îndoială, în linii mari acesta a fost însuși procesul luminării ideologice a omului și gazetarului, de la primele pînă la ultimele sale manifestări, de-a lungul a patru decenii. Înțelegînd socialismul, cum s-a spus, ca epoca vocației sale umaniste,

de Renaştere, a înfăptuirii omului integral, logica unor romane ca *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* îi impunea să aducă în dezbatere problema prin întruparea unui personaj tinzînd către acest ţel şi prin confruntarea sa cu reprezentanţi ai cauzei contrare, adică ai omului mărunţit, segmentat, amputat, lipsit de viziune, de amploare şi, în consecinţă, de curaj existenţial, de creativitate. Faptul că a proiectat într-un personaj ideal atît eroul acestor romane, cît şi eul poetic propriu, exclude pe de altă parte ideea personajului autobiografic, născut din asemănări întîmplătoare sau voite, pe linie anecdotică, factologică. Teoretizîndu-şi vocaţia cetăţenească, un scriitor poate vădi laturi manieristice, dar trecînd-o unui personaj romanesc, el nu-şi face decît datoria scriitoricească. Ceea ce uimeşte în romanele de care vorbim nu e propriu-zis Ioanide, personaj pitoresc şi contradictoriu, ci varietatea de tipuri, multitudinea personajelor şi a problemelor pe care le închid acestea. Căci şi în *Bietul Ioanide* şi în *Scrinul negru*, pe canavaua unei lungi, permanente discuţii implicite despre creativitate, adică despre ce aduce caracteristic în lupta socială intelectualul, se dezbat nenumărate alte probleme, aspectînd-o pe cea principală. Vom da aici un singur exemplu, pe acela al femeii în societate. Tema este cu atît mai instructivă cu cît G. Călinescu, manifestînd totdeauna interes pentru principiul feminin, şi-a modificat în timp optica iniţială, fără s-o părăsească întru totul, rămînînd, cum s-ar spune, un adorator al femeii şi un paternalist, deci un anti-feminist. Jim, din *Cartea nunţii*, este atras de femeia emancipată, care-i apare în mai multe exemplare tipice. El se hotărăşte cu greu pentru una din ele, ca teoretician, şi în final le părăseşte pe toate, preferîndu-le-o pe Vera, tipul de femeie-copil, care convine mai bine bărbatului autoritar, de educaţie orientală. De fapt Jim tocmai împotriva acestei educaţii, a urmărilor ei, luptă, şi izbuteşte pînă la un punct, dar nu pînă acolo încît să-şi înfrîngă ultimele tabu-uri. Iluzia sa este că alegînd o femeie cît mai naturală, netrădînd deci natura, el procedează cu adevărat progresist, pe cînd, în realitate, respectiva femeie naturală rămîne, ca stadiu intelectual, un copil. În acelaşi context a fost creată figura de farmec a Otiliei, a cărei enigmă constă tocmai în iresponsabilitatea pe care i-o conferă o feminitate plenară, în optica autorului. Aceleiaşi scheme i se supune figura altei eroine, Caty Zănoagă, o replică tîrzie, de maturitate, a Otiliei. Şi tot o femeie copil este şi Cucly, dansatoarea şi amanta imatură. În schimb, în *Scrinul negru* apar şi figurile lui Mimi şi Marioara Dragavei, de astă dată prototipuri ale femeii cu adevărat eliberate, stăpînă pe destinul ei şi cu adevărat tovarăşă egală a bărbatului. Prezenţa acestor tipuri feminine indică un efort de depăşire a mentalităţii iniţiale, cu totul remarcabil, în intenţii. De la trăirea autentică, dar necontingentă, pînă la aceea profund angajată, Ioanide reface, laborios, etapele de dezvoltare spirituală ale romancierului, pe care le putem urmări direct în activitatea gazetărească a acestuia. Pesimist, pe un fond vital, Aristarc devine la bătrîneţe — termenul e relativ — optimist, însă deschis conceptului de tragic. Gazetarul-cetăţean se recompune fictiv într-un personaj chintesenţial, simbol al destinului luminos

al intelectualului ce-şi depăşeşte condiţia iniţială. A nu o uita însă, este o datorie a lucidităţii, un prinos adus istoriei. Ca urmare, Ioanide însuşi, îşi întrece condiţia, aceea a unui personaj de roman şi pretinde examenul obiectiv al faptelor lui, aşa fictive cum sînt, adică, în ultimă instanţă, convenţionale. Paradoxul indică deschiderea unei căi noi, naşterea unei modalităţi literare, respectiv modernitatea facturii, ceea ce izbeşte la lectura romanului. Realist ca viziune, neo-clasic ca factură — după cum s-a spus — romanul aparţine unui gen nou, comparabil experimentelor cele mai recente, dar încă nenumit, necatalogat. Cercetarea în paralel a activităţii publiciste a lui G. Călinescu şi a romanelor sale oferă unele posibilităţi certe de investigare a acestui gen care deocamdată, nu şi-a găsit urmaşi. Dacă această cale, nouă în literatura noastră, nu putea aparţine decît unei perioade de tranziţie, cu problemele şi lumea ei specifică, rămîne de văzut. Mutaţiile transformă genul, dar îl şi definesc, retrospectiv.

RADU NICOLESCO

UNE CONTRIBUTION ROUMAINE À L'ESTHÉTIQUE DU CONTE

Le propos de cet exposé est de faire une sommaire présentation critique de l'essai — important mais méconnu (et pas seulement à l'étranger) — publié en 1957-1958 sous le titre *Estetica basmului* par George Călinescu, poète, critique et professeur de littérature [1].

Pour des raisons trop évidentes nous nous attarderons davantage sur des questions de méthode.

★

Estetica basmului repose sur une apparente contradiction délibérément assumée.

D'une part, unique de son espèce [2], cet ouvrage est une riposte aux modalités courantes (historiques, sociologiques, ethnologiques, psychanalytiques, philologiques et même technico-littéraires) d'envisager le conte, toutes opaques à *l'entité esthétique* du genre fabuleux. Opacité inadmissible du moment que, en dernière essence, celui-ci relève des « belles lettres » [3].

D'autre part, *Estetica basmului* constitue l'illustration d'une procédure d'investigation de la littérature *en général*, élaborée déjà par l'auteur entre 1925 environ et 1938 (et amplement appliquée dans ses travaux de critique et d'historien de la littérature) en réplique à l'échec relatif des diverses esthétiques spéculatives, depuis Kant jusqu'à nos jours [4]. Or, le principe théorique fondamental, de parfaite lucidité, de cette procédure fut dès le début — et demeura — la thèse stipulant que l'esthétique en

---

[1] *Estetica Basmului*, in « Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor », VI (1957), *3—4*, pp. 335—484, et VII (1958), pp. 7—135; réédité en volume sous le même titre, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1965, (391 pp. in -8°).

[2] « Noch fehlt uns in deutscher Sprache ein Werk in der Art von Călinescu *Estetica Basmului* », note, par exemple, Felix Karlinger *(Nachwort* in *Rumänische Volksmärchen*, Düsseldorf-Köln, 1969, p. 292).

[3] « Le conte est une œuvre de création *littéraire*, à genèse spécifique et, en tout cas, image de la vie [...]. Par conséquent, soumettre le conte à l'analyse critique est non seulement possible mais nécessaire, vu que celle-ci est apte à formuler aussi bien des vérités esthétiques que des observations d'ordre structural folklorique [...] ». G. Călinescu, *op. cit.* (éd. 1965), p. 5.

[4] Cf. G. Călinescu, *Principii de estetică*, Bucureşti, 1939 (nous utilisons la deuxième édition, Bucarest, 1968).

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 339—347, Bucureşti, 1975.

tant que « science » est une discipline fictive, encore à la recherche de son identité [5].

Bref, dès les années '30, rejetant de principe toute position de valeurs *a priori*, Călinescu définit sa démarche comme une « rhétorique fondée en expérience » [6]. Ce qui veut dire que, par raison de méthode, Călinescu se refuse à poser des constantes abstraites -- « légales » — des phénomènes littéraires, de même qu'il s'abstient de toute critique normative systématique de la légitimité de la configuration de tel ou tel constituant.

Călinescu ne prétend pas que l'étude des lois d'une esthétique littéraire serait dépourvue de sens. Il se contente d'affirmer qu'une telle étude serait, au moins pour l'instant, peu productive. Son option, réfléchie, est pour l'étude descriptive compréhensive des ensembles de phénomènes, qu'il se propose d'appréhender autant que possible tels qu'ils se manifestent dans le temps et l'espace physique et moral que toute littérature présuppose.

On pourrait remarquer que cette manière d'aborder la phénoménalité est, sous son aspect technique, comparable à la *conception du phénomène* professée par une tradition de pensée qui va de Kant, à travers Hegel et Eduard von Hartmann, jusqu'à Benedetto Croce, au moins.

Pratiquement donc, affirme Călinescu, puisqu'il existe non pas un concept clair mais seulement le sentiment empirique de « *poésie* », raisonnable ne serait « qu'une description essentielle non pas du concept mais de la poésie elle-même en tant qu'objet de perception de notre sens critique ». Cette description essentielle, ajoute l'auteur — dans un esprit plutôt gestaltiste —, doit nécessairement partir du principe de l'existence de la poésie « en tant que *organisation* dont les parties sont subordonnées à l'entier ». Dans les limites de ce cadre structural, analytiquement démontrable, la démarche critique est censée mettre en évidence *a posteriori* les valeurs spécifiques à l'objet et de dresser le constat d'efficacité esthétique de tel ou tel *élément* identifiable en tant que tel [7].

★

Le conte — et la littérature folklorique en général — constitue pour la critique un terrain privilégié, vu que la circulation folklorique est par elle-même, grâce à son ampleur sociale, un vaste test axiologique, y compris *esthétique*, l'épreuve « de la majorité » (sinon « de l'unanimité ») y étant naturellement impliquée chaque fois qu'il s'agit d'un bien folklorique jouissant d'une réelle faveur populaire. C'est un axiome. Il est un des principes constitutifs, *implicites*, de l'essai de Călinescu.

Cette *Esthétique*, non pas métaphysique mais — pourrait-on dire — ontologique, ou bien ontosophique, opérant par l'intuition mais aboutissant en règle générale à des schémas logiques, à la rigueur formalisables, se propose techniquement deux objectifs conjugués :

---

[5] On a cru voir, à tort, dans ces réserves (au fond parfaitement justifiables par tout examen sans préjugé de la puissance explicative et prédicative *réelle* de n'importe quelle esthétique métaphysique actuellement en service) des échos du scepticisme gnoséologique post-kantien.

[6] *Op. cit.*, p. 53.

[7] *Ibid.*, p. 16.

— la délinéation d'un nombre de données structurales fondamentales du conte, recherchées au niveau non pas des *éléments* mais des *couples de relations* ;

— la poursuite, de proche en proche, de l'effet de représentation escomptable pour chaque *segment-standard* des contextes.

L'analyse, portant sur quelque 100 textes roumains (« types » et variantes), est répartie sur trois niveaux conçus en étroite corrélation :

composition,

actes spécifiques (métamorphoses, emplois d'objets magiques, etc.),

dramatis personae.

Pour ce qui est de la composition, Călinescu relève, évidemment, la stéréotypie pan-européenne du modèle tectonique et de ses « unités de sens » minimes (récurrentes et en nombre limité), unités qu'il préfère désigner soit par le germanisme *Schablone* (terme exempt de l'ambiguïté sémantique de « motif ») soit par la périphrase « moment "précontraint" » [8]. « Trois *zmei* [9] volent régulièrement les pommes d'or du verger d'un empereur » [12], « Un *zmeu* vole plusieurs moutons d'une bergerie », « Sept *zmei* volent la fille d'un empereur » sont des *Schablonen*, éventuellement — tels les cas cités — équivalents du point de vue fonctionnel, certainement *distincts* du point de vue esthétique. Les *Schablonen* éclairent, d'une part, la substance intime du conte (l'idée morale et politique), d'autre part, la technique de composition (dérivant de leur succession ordonnée). Le conteur emploie les *Schablonen* librement à l'intérieur des limites imposées par le nombre, déterminé, d'arrangements possibles de ceux-ci. Călinescu conçoit le conte comme un jeu d'échecs : chaque classe d'agents possède un nombre défini de possibilités de mouvement. Mais l'auteur ne se propose l'épuisement de l'inventaire ni des *Schablonen*, ni, d'autant moins, de toutes leurs possibilités de combinaison réelles ou virtuelles, ce qui *ipso facto* laisse sans réponse nombre de questions concernant l'esthétique de la composition du genre fabuleux.

Les deux autres niveaux d'analyse sont projetés, parallèlement, sur un même tableau commun de la phénoménologie des *agents* et des *circonstances* de l'action fabuleuse.

Est-elle légitime cette priorité accusée du phénoménologique ? Pour répondre il faudrait se donner la peine d'observer que — disons — le modèle compositionnel « fonctionnel » de Propp [11], dont la pertinence est incontestable, bien que *propre* au conte folklorique, ne le lui est guère à titre exclusif : les 31 « fonctions » abstraites décrites par Propp peuvent sans difficulté constituer le modèle d'un roman d'aventures. De plus,

---

[8] « Les *Schablonen* consistent en *formules, solutions, situations*, etc., éléments stéréotypiques dominés par une *Schablone*-thème qui confère à l'entier un sens supérieur » — *Estetica Basmului*, p. 318.

[9] Le *zmeu* est, par vocation, le principal « méchant » de la tradition fabuleuse roumaine. Malgré son étymologie, qui suggère une reptile, il n'est plus senti actuellement come reptilien par la mentalité populaire.

[10] Dans les contes roumains étant donnée l'importance de la tradition romano-byzantine surtout, *l'empereur* occupe — avec les mêmes fonctions — la position des *rois* des contes, de la tradition occidentale.

[11] Cf. V. I. Propp, *Morfologhiia skazki*, Leningrad, 1928.

entre autres, nulle part à l'intérieur du modèle de Propp la qualité proprement *fabuleuse* des contextes de référence n'est saisissable, bien que celui-ci soit, rigoureusement, le modèle du conte de fées russe. Où donc alors, sinon dans la phénoménologie des personnages et de leurs actes, pourrait-on chercher les critères des nécessaires disjonctions qui *individuent* le conte folklorique et, en même temps, *relèvent* le découpage spécifique que chaque culture, par son propre corpus de contes, pratique dans le champ commun des possibles esthétiques et éthiques?

En principe, l'idée d'inventorier des personnages, des « moments structuraux », etc. n'était pas nouvelle. Pour le conte roumain une telle opération avait été entreprise — si l'on fait abstraction de la démarche de Hasdeu-Litzica [12] — dès 1894 par Virginia Rîmniceanu [13] et, parallèlement, en 1895, par Lazare Sainéan [14] — les deux, auteurs d'obédience positiviste. Puis, d'une remarquable notoriété internationale a joui le minutieux inventaire du conte allemand, élaboré il y a plus de 50 ans, par Karl Spiess [15]. Et ainsi de suite.

Ce qui est nouveau dans l'*Esthétique* extensive de Călinescu c'est, d'une part, l'accent mis sur les *représentations* que les contextes induisent et sur la logique syntagmatique de celles-ci. D'autre part, nouvelle est la perspective nettement anthropocentrique — et la vocation « centripète » — que l'auteur reconnaît aux éléments du conte.

Călinescu consacre des chapitres analytiques distincts à chaque classe de personnages et de *Schablonen*; dans les termes mêmes de l'auteur : *Zmei, Serpents, Dragons, Géants, D'autres monstres (Moitié d'homme, la Mère-de-la-forêt,* etc.*), Diables, Symboles météorologiques et chronologiques (la Mère-de-la-bise, la Mère-de-l'ouragan,* etc.*), Fées, Revenants, Dieu et St. Pierre, le Cheval merveilleux, les Chevaux morts, le Bœuf merveilleux, l'Aigle, le Corbeau, l'Empire des oiseaux, l'Empire des poissons, des écrevisses, des grenouilles, l'Empire des souris, des taupes, des vers de terre, l'Empire des animaux de la forêt, l'Ours, le Loup, le Renard, le Lion, le Porc, le Cerf, le Chien, les Moutons, D'autres êtres (colombe, canard, taon, moustique,* etc.*), Métamorphoses, Objets merveilleux, la Procréation, la Précocité pré- et postnatale du héros, le Frère cadet, les Bienfaits — les Auxiliaires du Prince Charmant (Făt Frumos), l'Essence morale du Prince Charmant (Făt Frumos), l'Étourdi, l'Empereur, la Psychologie du sénile, la Fille au mauvais comportement, l'Amazone, le Portrait de la jeune fille, la Perversité, la Jalousie maternelle, la Jalousie paternelle, la Marâtre, les Sœurs méchantes, la Fille noire, la Malignité de la femme sénile, la Misogynie, l'Inceste, l'Idée de classe, le Paysage, l'Architecture, les Vêtements,* etc.

L'immense masse de description que l'ouvrage de Călinescu renferme n'est pas fin en soi. Elle renvoie, par l'intermédiaire de ses propres arti-

---

[12] B. P. Hasdeu, *Basmul* in *Etymologicum Magnum Romaniae*, tome III, Bucarest, 1893, col. 2596—2652.

[13] Virginia Rîmniceanu, *Basmele culese de Petre Ispirescu din punctul de vedere al fondului şi al formei*, in « Revista Nouă », III (1894), pp. 421—439.

[14] Cf. la monumentale monographie consacrée par L. Sainéan aux contes roumains, *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Bucureşti, 1895.

[15] Karl Spiess, *Das deutsche Volksmärchen*, Leipzig-Berlin, 1917.

culations, aux dispositifs abstraits du conte en tant que supports de *valeurs* [16], quoique l'intégration de ceux-ci dans des formules explicatives soit délibérément ignorée par l'auteur.

L'examen critique se concentre sur la typologie — caractérologique la plupart du temps — du fonds de personnages, analysée selon un inventaire complexe de coordonnées sémantiques oppositionnelles qui, quoique évident, demeure presque toujours implicite aux opérations analytiques mêmes [17] :

A. Une première opposition confronte la constance des traits connotatifs à la variabilité éventuelle des traits dénotatifs. Autrement dit, l'entité nominale *standard* — d'importance secondaire — du personnage est opposée à la valeur fonctionnelle variable — mais essentielle — de celui-ci. Le *zmeu* par exemple (personnage par excellence maléfique des contes et légendes roumaines) est d'habitude l'antagoniste du héros. Toutefois, il peut apparaître, dans tel contexte, en auxiliaire fidèle de celui-ci. Sans que pour cela il perde rien de son auréole connotative négative.

B. Toujours la répartition bipolaire des personnages selon leur attitude *(positive* vs. *négative)* envers le protagoniste décide, à côté du critère de la plastique corporelle représentable, de la classification dichotomique de la faune fabuleuse (zoologiquement vérifiable ou chimérique) : le dragon est inexorablement et férocement hostile, le corbeau toujours ami, le serpent tantôt ami dans tel contexte, tantôt ennemi dans tel autre, etc.

C. Un autre plan de clivage est institué par ce qu'on pourrait nommer la « condition biologique » des personnages. Les uns (protagonistes, empereurs, princesses, *zmei*, dragons, etc.) sont sujets à une condition évolutive et révolutive — naissent, procréent, mènent une vie familiale, vieillissent, meurent. D'autres (tels les fées, les saintes bonnes vieilles femmes qu'on désigne dans le conte roumain sous les noms de la *Sainte* Mercredi, la *Sainte* Vendredi, la *Sainte* Dimanche — dénominations et figurations féminines possibles grâce au fait que les noms des jours sont en roumain du féminin —, puis Dieu, St. Pierre, etc.) accusent une condition fixe. Les fées sont l'éternelle jeunesse. Les bonnes saintes vieilles, invariablement *vieilles*, etc.

On passe ensuite à la phénoménologie des tensions profondes qui constituent les ressorts conflictuels des contextes :

D. Sur l'axe sémantique *pureté* (principe passif)/*perversité* (principe actif) opèrent la jalousie maternelle, paternelle, fraternelle, la passion concupiscente de telle mère ou sœur (du héros) pour des monstres, *zmei*, etc. — d'habitude captifs.

E. L'opposition des sexes se traduit et se résoud soit « normalement », dans la quête de la femme, respectivement dans la quête de l'homme,

---

[16] « La création [littéraire] — écrivait în 1960 Călinescu — est la clarification d'un certain *ordre*. Entrevu dans la nature. C'est la nature même rationnalisée, devenue intelligible et exemplaire » — G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, Bucureşti, 1964, p. 320.

[17] « A côté de la caractérologie il existe une typologie sociale éternelle ». Au fond il s'agit d'identifier les données « des héros absolus de la littérature, qui ont leur psychologie, leur sociologie et leurs institutions propres, qui déterminent les rapports épiques » — G. Călinescu, *Domina Bona*, in « Jurnalul literar », II (1947), 2, p. 1.

soit « en aberration », par inceste ou amazonat. Au niveau de la *mentalité*, la même opposition peut se traduire en misogynie, incriminant la curiosité *factologique* (opposée à la curiosité *explicative* — virile — du héros), la crédulité, l'humeur querelleuse des femmes.

Călinescu souligne à plusieurs reprises la centralité du *nexus* érotique explicite dans le conte folklorique en général.

F. Une hostilité élémentaire oppose le héros (jeune athlète nubile, ingénieux, parfois d'une étonnante précocité, d'habitude plein de tact envers ceux qui l'entourent — ce qui lui rapporte d'indispensables auxiliaires) aux *zmei*, dragons, etc., auteurs de violences arbitraires. Le *zmeu* est un anthropoïde à l'anatomie imprécise, pourvu de force physique prodigieuse, ainsi que d'autres dons surnaturels, mais stupide, fragile malgré les apparences, « hanté par la nostalgie des filles des hommes, capable de délicate tendresse envers elles après les avoir enlevées »[18].

G. Sur l'axe oppositionnelle *jeune/vieux*, à la jeunesse — inévitable — du protagoniste (garçon ou fille), toujours subalterne, s'oppose la sénilité maligne ou bénigne — toujours socialement, hiérarchiquement, supérieure — de l'empereur (d'ordinaire absurde, capricieux, ladre), de l'atrabilaire mère des *zmei*, vengeresse de la mort de ses fils, enfin la sénilité de toute une classe de bienfaiteurs (telles les *Saintes* Vendredi, Mercredi, etc., qui accusent des manies typiques de l'âge avancé : piété, propreté excessive, faiblesse maniacale pour les animaux, etc.).

H. L'idée de classe, très vive dans le conte, est traduite par l'opposition élémentaire *riche/pauvre*. L'écart social extrême par rapport à l'ensemble de la gent fabuleuse est marqué par l'*empereur*, potentat tyrannique à pouvoirs discrétionnaires.

Tous ceux qui tiennent le haut du pavé, empereurs en tête, s'offrent la volupté insane d'ordonner et d'exaspérer.

I. Le conte se développe selon une ligne qui aboutit nécessairement à un point décisif de la carrière sociale du héros. Ce qui introduit l'opposition *statut initial* vs. *statut final* (du protagoniste). Celui-ci — une fois adversaires, rivaux, traîtres, etc., liquidés, épreuves infranchissables franchies — épouse la princesse et devient empereur.

Le héros, toujours plus ou moins jouvenceau, « représente un âge et une crise ». Tout comme la princesse. Lorsque le protagoniste est roturier, à la promotion sociale « horizontale » (entrée, par le mariage, dans une autre classe d'âge) s'ajoute la promotion « verticale » (avance extrême dans l'hiérarchie sociale par l'accession à la condition impériale).

Pour ce qui est des descriptions, en général, et des paysages (dans l'acception la plus étendue du terme) en espèce, caractéristiques — au moins pour le conte roumain — sont le vague toponymique et géographique, l'incomensurabilité ou, tout au plus, la computation mythique des distances (« au-delà de neuf mers et de neuf pays », etc.). Dans la description, toujours sommaire, du paysage, de l'architecture ou de la beauté des princesses, ce sont les représentations minérales qui abondent (forêts métalliques, en ivoire, argent, or, palais de cristal, cheveux en or, etc.).

---

[18] *Estetica Basmului*, p. 36.

L'énorme importance de la dénotation et de l'adresse *référentielle* dans le conte folklorique est judicieusement évaluée par Călinescu.

De ce point de vue, le conte est abordé sous une double incidence : celle du « plan réaliste » (au niveau duquel le conte traite « des problèmes les plus aigus de la vie individuelle, de la famille et de la société : naissance, mariage, la qualité physique et morale des enfants, garçons et filles, la qualité de la femme, etc. ») et celle du « plan hiéroglyphique » qui renvoyait, originairement, au mythe et qui renvoie actuellement au symbole, ressenti en tant que tel aujourd'hui par les milieux folkloriques mêmes.

Pour suggérer — sur toute l'étendue du front de son analyse — d'une part les coïncidences psychologiques et esthétiques inhérentes au conte [19] (et dérivant des « permanences » de l'homme [20]), d'autre part pour dégager les moyens de caractériser l'originalité esthético-ethnique des divers fonds nationaux de contes (originalité retrouvable surtout au niveau du détail), Călinescu s'adresse à un important stock de matériel comparatif comprenant des collections de contes folkloriques bulgares, serbes, russes, albanaises, grecques, hongroises, italiennes, françaises, allemandes, anglaises, scandinaves, arabes, chinoises, japonaises, etc.

Toutes les analyses de Călinescu s'arrêtent, volontairement, le plus près possible du niveau de l'objet, par le truchement de l'insertion adéquate dans le contexte critique d'abondantes citations et des résumés qui reproduisent eux aussi, autant que possible, par des « greffes », le lexique et la syntagmatique de l'original, mimétisme destiné à livrer expressivement au lecteur des spécimens de style.

L'effet escompté — et obtenu — est l'appréhension simultanée du *phénomène verbal concret* et du *plan sémiologique abstrait* qui le sous-tend. Călinescu construit ainsi des séries dioramatiques commentées démarquant les séries de variantes correspondantes et communiquant au lecteur l'expressivité des contextes, évidemment *dans la lecture* du critique.

Sans doute, pourrait-on reprocher à cette *Esthétique* le fait qu'elle reste fragmentée, parfois « atomistique », et qu'elle n'épuise ni en profondeur ni en largeur son objet. Tout comme on pourrait lui objecter l'authenticité inégale du corpus analysé et le fait que l'établissement de la valeur différentielle des textes — acte canonique réclamé par toute esthétique — n'est traité qu'en passant. On pourrait, de même, s'étonner qu'une démarche imprégnée par une aussi forte conscience du système infléchit si souvent sa rigueur, préfère laisser, la plupart du temps, implicites les propositions de principe de sa procédure, et définit si vaguement les unités élémentaires de son objet — hiatus qui l'empêchent d'être une analyse rigoureusement structurale. On pourrait, enfin, observer que l'ouvrage de Călinescu se constitue plutôt en esthétique paradigmatique *de l'agent* qu'en esthétique *de l'acte*.

---

[19] Par exemple : « Le conte est tendancieux, l'impassibilité flaubertienne déplaît aux masses. L'étude à froid de l'homme, propre au roman, n'est pas au goût du peuple, qui veut des solutions pratiques, veut que les "bons" soient aidés jusqu'à la victoire finale, que les morts mêmes, qui n'ont pas mérité la mort, soient ressuscités » — *Ibidem*, p. 331.

[20] « Nous affirmons dès le début — déclarait en 1927 Călinescu — que l'idée explicite ou obscure de *permanence* de l'âme humaine dans son universalité constitue le postulat même de l'art » — *Valoare şi ideal estetic*, in « Sinteza », I (1927), 1, p. 2.

Tout récemment, une excellente critique de l'*Esthétique du conte* a été lancée du côté de l'ethnologie [21]. On y met en cause le flou de la délimination du conte de fées par rapport au conte réaliste et l'absence d'une définition différentielle qui oppose convenablement conte, légende, facétie, ballade; on y reproche la « mise entre parenthèses » des origines mythiques de telles classe de personnages (dragons, etc.) et des origines totémiques du motif « la belle et la bête », ainsi que, en général, le délaissement de la succession historique des significations d'un même élément constitutif; on y pointe l'absence des tensions intercatégorielles rapportées par Călinescu, de l'opposition (distributionnelle) entre personnages qu'on retrouve aussi bien dans le conte que dans la légende, la facétie, les mémorata (zmei, etc.), et personnages trouvables dans le conte uniquement (l'oiseau qui transporte le héros dans l'autre monde, par exemple); etc.

Toutes ces objections sont fondées.

Elles ne le sont pas à un degré tel qu'il puisse oblitérer l'importance fondamentale de l'ouvrage.

Car, il convient d'observer, *Estetica Basmului* n'est pas un *traité* d'esthétique ou de poétique mais un *essai*; puis, il s'y agit du point de vue non pas d'un ethnologue mais d'un théoricien et praticien de la littérature, et il est raisonnable de juger de l'efficacité de son entreprise dans les paramètres mêmes du cadre qu'il s'est assigné, si celui-ci s'avère relevant.

D'autre part, *Estetica Basmului*, en tant que finalité, n'est qu'*une* des esthétiques possibles du conte. Une « esthétique de la lecture » qui se propose non pas d'épuiser matière et significations des textes, mais de jalonner une des alternatives de lecture possibles, à savoir : ce qui se trouve être, pour un lecteur averti du XXe siècle, esthétiquement marqué dans le conte en tant que littérature. Aussi cette *Esthétique* est-elle une démarche expérimentale. Une démonstration du fait que le conte est, malgré toutes les réserves que l'on puisse concevoir, justiciable d'un même type essentiel d'approche que n'importe quel autre objet littéraire.

Les attaches mythiques et rituelles résiduelles, l'inclusion d'éléments de sociologie « sauvage » archaïque sont une réalité patente dans le conte de fées. Mais la littérature et la littérarité du conte n'en sont pas — pour cela — moins incontestables. Car (au moins en ce qui concerne la mythologie) la littérature se situe aussi bien *en deça* qu'*au-delà* du mythe. Le poétique (en tant que *mise en valeur* du langage) est préalable au mythe (la dominante esthétique, euphonique et euphorisante, du langage enfantin en est, entre autres, une preuve). Puis le poétique *traverse* — nécessairement — tout mythe de par la structure même, éminemment narrative, de celui-ci. Finalement, le poétique est ce qui *demeure* d'un mythe après sa dessacralisation.

Ensuite *Estetica Basmului*, démarche analytique qui tente de faire éclater le paradoxe de toute esthétique, discipline prétendant — ainsi que le pointait Croce — à rendre compte en termes généraux d'objets au fond irréductiblement individuels, conserve — malgré ses torts — vali-

[21] Cf. O. Birlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, 1974, pp. 563—569.

dité méthodologique certaine, surtout par la démonstration pratique du fait qu'un examen esthétique *doit* et *peut* porter, parallèlement, aussi bien sur le plan « langue » que sur le plan « parole » de l'objet considéré [22].

Enfin, puisque le phénomène esthétique est incontestablement phénomène *duplex*, fondé sur la tension du couple indissociable *esprit humain / objet de l'esprit humain* [23], on doit concéder que chaque lecture pertinente en vaut n'importe quelle autre. Il faudrait — autrement dit — reconnaître que la marche vers la vérité esthétique, marquée par l'accumulation progressive, toujours épurée, d'invariants complémentaires et contrastés, suit un diagramme asymptotique. L'objectivité des valeurs ne peut être appréhendée qu'à travers la confrontation des subjectivités. « L'erreur des cervaux étroits — écrivait Amiel, visant les positivistes — est de ne pas rendre justice à l'illusion, c'est-à-dire à la vérité relative, purement psychologique et subjective. Toutes les intelligences vulgaires manquent de délicatesse critique et se font l'idée la plus naïve de la vérité [...], parce qu'elles ne comprennent pas la nature et les lois de l'esprit humain. La phénoménologie est lettre close pour ces pachydermes. Ils sont les lourds, les épais, les obtus. La géométrie est leur domaine ; le *fieri*, le devenir, la vie, et, par conséquent, la réalité dernière et profonde n'est pas de leur ressort » [24].

La contribution massive apportée par l'essai de Călinescu — dans le champ des nécessités urgentes de l'analyse — au dossier général de l'esthétique en train de se définir, est indiscutable. Le seul aspect de méthode qui se maintient radicalement inacceptable, du point de vue même de l'agrégation future d'une esthétique scientifique, reste le cantonnement de l'auteur dans les limites d'un *quid* —, dont la validité est déterminée par évidence cartésienne — à l'exclusion, programmatique, de toute recherche — fût-elle hypothétique, fût-elle dubitative — de tout *quae causa* axiologique.

---

[22] Les coïncidences frappantes — malgré l'absence de tout lien génétique direct — qu'on peut constater entre des vues de Călinescu et certaines thèses et conclusions des recherches (françaises, soviétiques, allemandes, roumaines, etc.), développées depuis 1960, concernant la poétique de la prose et s'inspirant en bonne partie des formalistes russes, de la *Morphologie* de Propp surtout (*Morphologie* dont la traduction anglaise, qui l'a relancée, paraît simultanément avec *Estetica Basmului*, en 1958), ne sont pas fortuites. Ces coïncidences s'originent dans la similarité des éléments du projet que *Estetica Basmului* et son auteur, d'une part, les recherches de poétique structurale d'autre part, se sont — indépendamment — proposé.

[23] « Les phénomènes artistiques ne se révèlent en tant que tels que si un esprit doué reconnaît leur qualité artistique » — *Principii de estetică*, p. 85.

[24] Henri Frédéric Amiel, *Fragments d'un journal intime*, tome I-er, Paris, 1927, p. 288 (notes de décembre 1869).

EUGENIA OPRESCU

G. CĂLINESCU HISPANIST

Din aria vastă a literaturilor străine care au trezit interesul lui G. Călinescu, singura care s-a bucurat de considerații expuse sistematic a fost cea spaniolă. E drept că el însuși nu intitulează volumul altfel decît *Impresii asupra literaturii spaniole*, dar, cu toate acestea, este singura literatură, în afara celei române, văzută într-un tot coerent între coperțile aceluiași volum (chiar dacă se referă numai, sau mai ales, la Secolul de Aur), cu dorința de a integra sau măcar semnala tot ceea ce era important în acest domeniu. Referințele de literatură hispanică sînt frecvente în toată desfășurarea activității sale de critic și istoric literar. Fenomenul literar e văzut în conexiuni fine, în articulări subtile și totodată solide, în alcătuiri structurale în care termenii români, italieni și spanioli se dispun pentru a fi corelați cu cei germani, englezi sau ruși. Referirile anterioare la literatura spaniolă devin materie coerentă de studiu la începutul deceniului patru, cînd G. Călinescu oferă *Impresiile*, dar interesul pentru literatura solului iberic nu-l va părăsi niciodată. Această literatură va rămîne un statornic termen de referință de-a lungul întregii lui vieți. „Nu ofer aci un studiu asupra literaturii spaniole, ci o operă literară de esența eseului, deși cititorul român de azi va scoate cred din această carte cea mai largă cunoaștere a literaturii spaniole din cîte a putut avea în limba română. Și nici denominație de *Impresii* nu trebuie să sugereze vreo viziune arbitrară asupra unor texte picate în mînă la întîmplare. Firește, n-am intrat în amănunte, cum ar face istoricul literar sau cel care ar dori să ridice un tablou exhaustiv al unei probleme" (*Prefața*, p. 5).

G. Călinescu e totdeauna în judecățile lui altfel decît ceilalți, dar, de cele mai multe ori, are dreptate, el contrazicînd numai obișnuința dar nu și bunul simț sau adevărul fundamental. « „Impresiile" mele simt de-altfel în bună măsură niște truisme ale romanisticei, niște adevăruri care sar în ochi. Un Pfandl care a studiat, pe baza unui material impunător, o epocă restrînsă a literaturii spaniole nu trece la concluzii deosebite » (p. 6). G. Călinescu își creează în studiul lui avantajul privirii „de sus", avantajul unei perspective mai largi din care „locurile comune capătă o culoare invizibilă de jos" (p. 6). Ca și Columb, G. Călinescu găsește altă cale spre Indiile lui literare și se oprește în drum spre a cerceta America ivită, un continent pe care el îl știe de la începutul drumului la care-și antrenase cititorii. „Impresiile" irită și incîntă totodată pentru că uneori persiflează valori pe care sîntem obișnuiți a le considera sacre, asociind însă persiflării observații de o săgetare care șterge îndată iritarea. G. Călinescu debutînd într-un spirit de contradicție în înfățișarea unei literaturi marcată de un spirit mult îndepărtat de al nostru, ajunge prin momentul

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 349-354, București, 1975.

Cervantes la respectul deplin și necondiționat consimțit față de acest domeniu. Împărțind materia în capitole cu titluri foarte sugestive, sintetizează o realitate vastă, tăind prin ea mari căi de acces. El reușește cu cîteva trăsături de cărbune să impună ordinea lui Ioanide într-o vegetație literară luxuriantă, amețitoare și fastuoasă. Clasifică, reușind să evite simplificarea, și consacră dense concluzii personajelor tipice ale literaturii spaniole *(Bachilleros, licenciados, letrados, Don Juan, La Celestina)* sau problemelor specifice ei *(La honra, Picarescul, La vida es sueño, La locura)*.

Într-o concepție am zice toynbee-iană, eludînd cronologia, autorul vede literatura ca un tot marcat de cercuri concentrice de probleme, în care cadrul temporal și spațial ocupă un loc secund. O anumită temă lirică, de exemplu, e mai strîns relațională cu variantele ei de pretutindeni și de oricînd (configurînd împreună o structură literară cu accente de universalitate), decît cu locul și timpul uneia din aparițiile ei esențiale. Don Juan e doar întruchiparea tipică a seducătorului din literatură, portret încadrat și completat de G. Călinescu cu trăsăturile tuturor seducătorilor lumii. Creatorii înșiși sînt relaționați tipologic, astfel că nu ne mai surprinde apropierea dintre Cervantes și Macedonski, rude apropiate prin proiecția ideală a aspirațiilor lor și prin modalitățile derizorii de susținere a existenței. În felul acesta, categoriei timp sau spațiu i se substituie o altă coordonată, o coordonată a conștiinței omenești bazată pe tip generic ce cunoaște reeditări diverse.

Pe de altă parte însă, în discutarea honrei de exemplu, anulînd cele două circumstanțe, spațialul și temporalul, în care honra ar fi trebuit încadrată, G. Călinescu impune în consecință tocmai mentalitatea unui timp și a unui spațiu de care nu se poate detașa, impune circumstanțele existenței sale aici și acum. Autorul găsește în această gravă temă cele mai dese prilejuri de persiflare. *La honra*, care e de fapt un punct cardinal nu numai al literaturii ci și al spiritului spaniol din care emană această literatură, e văzută de autor ca o caricatură, uriașă e drept, dar caricatură: « Spaniolul (din literatură) e foarte sensibil... la opinia publică și onoarea lui e un „pundonor", ceva cam ca „ambițul" ca „onoarea de familist" a lui Jupîn Dumitrache, la dimensiuni uriașe și severe » (p. 35). (Dealtfel în tot cuprinsul *Impresiilor...*, Caragiale, Eminescu, Creangă, Macedonski, Anton Pann, literatura română într-un cuvînt, este un permanent și solid tărîm de referință). G. Călinescu face însă completarea că, pe cînd Miticii caragealești profită de pe urma atingerii „pundonorului" lor, spaniolii sau ucid sau sunt uciși: „Eroii literaturii spaniole se deosebesc de cei ai altor literaturi; în aceste vicii universale, prin nuanțe de temperament, care sînt aroganța infatuată, violența subită, gelozia barbară tip Othelo, și un pundonor absurd care dezlănțuie răzbunări regretabile la meridianul nostru" (p. 47).

Concluziile lui G. Călinescu pot fi subscrise de orice devotat hispanist, însă modul de a le expune e uneori prea direct, autorul evitînd deliberat condescendența implicită într-un studiu asupra unei literaturi de un asemenea prestigiu. De aici, o ușoară iritare a lectorului, iritare care nu-i lipsită de un germene polemic bivalent pe de o parte față de G. Călinescu care desacralizează constant cu sau fără justificare, iar pe de alta, față de însăși materia discutată, de respectul căreia lectorul se simte, în parte, cu regret eliberat. În acest ultim sens, nu poți să nu fii de acord cu „pro-

fesorul" cînd spune că „în această lume nu e nici un chip de împăciuire cînd un cuvînt nefericit a scăpat din gură. Unul din adversari trebuie să moară, altfel moare celălalt de inimă rea" (p. 49), dar directitatea acestor constatări veştejeşte aura tradiţională. Ironia cu care-şi pigmentează observaţiile este savuroasă, iar punerile la punct sînt de neuitat. Comentînd purtarea infanţilor de Carrión spune: « Infanţii bat fetele şi le lasă numai în cămaşă, într-o pădure, fiindcă ei sînt nobili la „sangre", nu la caracter ». (p. 36). Cîndva Ş. Cioculescu spusese despre *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* că este o operă de temperament, deci posibil amendabilă din diferite alte puncte de vedere. Poate că aceeaşi succintă judecată se poate aplica şi volumului în discuţie. Privind lucrurile astfel, considerăm cartea nu numai o contribuţie la cunoaşterea culturii şi literaturii hispanice la noi, ci şi ca un termen de exprimare al unei biografii interioare, important pentru înţelegerea personalităţii criticului şi istoricului literar român.

Pecetea personalităţii călinesciene este atît de vie încît, uneori, în ochii cititorului se substituie domeniului cercetat. Paginile devin interesante nu atît pentru bogăţia lor intrinsecă cît pentru spectacolul afinităţilor şi respingerilor înfăţişate de autor. *La honra* îi e antipatică lui G. Călinescu pentru că la nivelul întregului popor spaniol a creat un „complex de superioritate" întemeiat pe o himerică „limpieza de sangre", iar la nivelul individului a dat „tumefacţii sanguinare" care pot duce prin suspiciuni frenetice la gestul arab de a ucide un om numai pentru o simplă serenadă. Această honra face ca gelozia să devină un fel de fatalitate, iar sufletul iberic să fie atît de sensibil încît să înregistreze „vulnerările cele mai minimale cu cîntar de farmacie".

O coloană de susţinere atît de importantă a literaturii spaniole cum este *honra*, judecată în aceşti termeni, pierde din soliditate şi măreţie. G. Călinescu, ancorat perfect în veacul şi pe meridianul său, demonstrează variabilitatea gustului şi a stimei în funcţie de spaţiu şi timp, deci, dependenţa şi integrarea într-o anume ambianţă culturală. Dealtfel, G. Călinescu declarase necesitatea de a cunoaşte literatura universală din punctul nostru de vedere, necesitatea de a nu ne înclina în faţa unor păreri care pot fi infailibile în unele locuri dar nu pretutindeni. Fiecare ducem cu noi o experienţă de individ şi de naţie care ne nuanţează optica într-un fel foarte personal, ceea ce permite sau nu articularea pe alte modalităţi de a privi lucrurile. Comentînd eroii lui Guillén de Castro, lipsiţi de orice putere de frenaţie a furiei, G. Călinescu spunea: „Pentru Arias, Don Diego e viteaz şi numai excesiv, pentru noi, el e de-a dreptul umoristic, din pricină că furia şi onoarea lui sînt geografice, intransplantabile aiurea" (p. 53).

Această acuzată personalizare a literaturii însă G. Călinescu nu şi-o îngăduie decît într-o anumită măsură, şi, trecînd la alte capitole, renunţă la maliţie pentru a adopta un ton mai deferent. În capitolele dedicate lui Cervantes, G. Călinescu se retrage ca termen de rezonanţă ce minimalizează, lăsînd întreaga scenă pentru desfăşurarea dramei cavalerului de la Mancha. Aici, problematica însă e mult mai generală, ea atinge alte zone decît *honra*. *Honra* e numai spaniolă, pe cînd Don Quijote şi Sancho sînt eroi universali.

Dacă Al. Popescu-Telega se supunea cu desăvîrşire misterului cervantin, dacă Iorga aproape că nici nu-l observa, G. Călinescu dă atenţia cuvenită acestui subiect. În capitolul *La locura* din cadrul cu note parodice al *Impresiilor* i se rezervă lui Cervantes un loc de admiraţie reţinută, decenţă şi afectivitate intelectuală. „Aşa cum se întîmplă de obicei cu operele geniale care capătă umbre şi penumbre şi sfîrşesc prin a lua prin interpretare dimensiuni colosale şi planuri infinite, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* al lui Cervantes este obiectul a numeroase explicaţii. Opera într-adevăr e un mediu refractar excepţional" (p. 311).

Cu aceeaşi permanentă siguranţă de a găsi drumul cel mai bun, Călinescu decomplică şi defastidiază lucrurile. El găseşte relaţiile cele mai firesti pe care le înfăţişează în cîteva rînduri. „Quijote ştie că e nebun şi că lumea îl socoteşte ca atare. El însă are o filozofie a nebuniei, care este aceea a refuzului de a accepta realitatea. Universul fantastic în care trăieşte Quijote este singurul în care se poate realiza frumosul lui suflet.... Quijote bănuieşte prea bine că Dulcineea nu există. El nu urmăreşte decît exercitarea capacităţii lui de iubire castă şi a tuturor forţelor lui sufleteşti virtuoase..."(p. 319). „Visul devine aşadar un cîmp de desfăşurare a energiilor. Cervantes cădea şi aici pe o temă specific spaniolă, aceea din *La vida es sueño de Calderon*... Ceea ce mai surprinde în opera lui Cervantes este acest fenomen propriu poate întregii literaturi spaniole. Citită rînd cu rînd, scrierea e plină de duh şi este de o perfecţie stilistică savantă, conciliind fraza ciceroniană cu debitul folcloric. De departe parodia se-ntunecă, ia tonurile sumbre ale fumului unui auto-da-fe.... Quijote, pentru noi, e o Sfîntă Teresă a cavalerismului, precum Sfînta Teresa e o vizionară quijotescă în spaţiul claustral, hidalgos amîndoi" (p. 322).

G. Călinescu are rara capacitate de a reconstrui emoţia artistică iniţială dată de lectura unei opere, sau, prin cîteva punctări şi comparaţii, de a clarifica o atmosferă difuză de potenţial estetic.

La locura are însă în literatura spaniolă termenul ei contrastant, reprezentat prin *spiritul critic*. Cercetătorul român porneşte de la ideea că bunul simţ, moderaţia, plăcerea de a rîde şi de a caracteriza oamenii, sînt note la fel de specifice literaturii spaniole ca şi *locura* însăşi. G. Călinescu, urmînd această idee, îşi armează demonstraţia printr-un preambul referitor la pictură; comparînd şi relaţionînd, aduce spre dovadă pînze şi gobelinuri, gravuri şi albume. Vorbind despre plastica descriptivă a lui El Greco, pe care lumea continentală o ia drept trăsătură de evanghelie, G. Călinescu spune că acesta a denaturat tipul uman spaniol, dîndu-i aspecte de dementă bizantină. În schimb, Velázquez observă atent şi caracterizează, şi Felipe IV este evident că nu e spaniol ci un habsburg expus soarelui iberic, că ţăranii au feţele arse de soare şi rîsetele ameţite de băutură.

Aceeaşi modalitate de a sprijini literatura pe alte capitole ale culturii umane o găsim şi în secţiunea *Puţină geografie*. Pentru încheiere, autorul o inventează pe *Doña Fáfula*, o babă spaniolă care înfăţişează aspectul paremiologic al acestei literaturi. Acest personaj subliniază încă mai bine caracterul de recreare a literaturii pe care-l are volumul. Capitolul trebuie să dea cititorului „un sentiment mai viu al înrudirii spiritului spaniol cu cel român", şi de aceea, după cum singur spune G. Călinescu, a procedat

ca C. Negruzzi în *Păcală și Tîndală* „dînd parimiilor o expunere legată și organică" (p. 402).

Telega, în cercetarea lui folclorică, pusese pe două coloane realități ale creației populare române și spaniole, uimind nu odată prin similitudini. G. Călinescu pune în gura unei babe spăimîntător de vorbăreață sute de expresii populare, creind un montaj de mare sugestivitate. Ultima frază a volumului, frază care poate părea o simplă glumă, face un arc prin care unește această înțelepciune populată cu tema specifică a vieții ca vis : „dar de mult nu mai auzeam pe Doña Fáfula ; de atîta vorbărie, adormisem... în somn", creionînd dintr-o dată, printr-o singură sugestie, individualitatea inconfundabilă a unei literaturi.

G. Călinescu nu intră într-o competiție de documentare cu cercetătorii străini ai literaturii spaniole. Investigarea lui e voluminoasă dar nu are deloc pretenția acoperirilor exhaustive. El este însă un „artist interpretator" care se exercită într-un decor exotic cu scopul de a se păstra mereu inedit. Acest volum este însă cu mult mai mult decît s-ar putea cere — e un joc de recreare a vieții însăși pe planul și din planul literaturii. Spiritul călinescian e prezent prin inegalabile reconstituiri de mentalitate, de sociologie și morală, de geografie și spirit critic. Plecînd de la opera literară, G. Călinescu construiește un eșafodaj de aprecieri și, ajungînd la celălalt capăt al drumului, observăm că aprecierile sale pe care uneori eram tentați să le considerăm ca fiind excesiv personale — sînt cele mai exacte reconstituiri ale vieții sociale. G. Călinescu are o vocație a sociologului împlinită cu mijloace pur estetice. Mișcarea de translație a literaturii spre social, care sub altă pană poate suferi vulgarizări, la G. Călinescu nu e niciodată pîndită de acest pericol. G. Călinescu vede „de sus" nu numai o literatură, așa cum spunea, ci realitatea însăși, pe care o reconstituie estetic ca structură complexă și primordială.

În revistele „Vremea", „Lumea" și „Contemporanul", autorul se orientează mai ales spre scriitori și probleme ale secolului nostru. În aceste cronici angajarea în problematica prezentului este mai accentuată, însă fără ostentație. Rîndurile dedicate lui Antonio Machado au subtitlul *Poetul nu poate fi în afară de timp*, exprimîndu-se astfel de la început ideea directoare a articolului. Opera lui Jiménez este de o frumusețe excepțională, de o mare diafanitate și luminozitate filozofică, dar e decompensată de o anume excesivă rezervă sufletească, spune G. Călinescu. „El are vîrful peniței ușor, oprindu-se între muzică și desen, evitînd plasticul din cerneală grea ... Chiar imaginile grațioase aduc relații noi, prin care descriptivul devine descifrare a universului". Ceea ce i se reproșează însă poetului e faptul că nu vorbește de loc despre semenii săi : „Domeniul poetului, Sfînt Francisc estet, îl constituie poezia însăși, expurgată de strigătele oamenilor, paradisul calm al frumuseții". G. Călinescu conclude că acest mare poet pe care-l admiră demonstrează de fapt teama de viață a canarului care-și caută colivia. Lui Lorca îi consacră două articole succesive și constată că *Romancero gitano*, în linii fundamentale, e înrudit cu *Florile de mucigai*, fiind un alfabet liric profesional. Fraza lui Lorca e adesea hieroglifică, poetul complăcîndu-se în desenul echivoc. „Ca și la I. Barbu, e nevoie doar de o inițiere geografică". Cu alte poezii, Călinescu vede o relație posibilă între Lorca și Blaga, în dispoziția amîndurora de a căuta elementul bucolic și de a surprinde în el meta-

fizicul (Libro de poemas). „Lorca însă — conclude Călinescu — nu poate constitui pentru poezia română, atît de bogată în imagini de univers miraculos, o surpriză. E un poet contemporan de nuanţă iberică şi atît".

Prin aceste cîteva cronici şi articole G Călinescu completează tabloul literelor spaniole cu informaţii de actualitate, dar, ca şi în *Impresii...*, factorul receptor, publicul românesc sau autorul însuşi, are o importanţă covîrşitoare.

Telega se dedicase cu remarcabilă străduinţă răspîndirii cunoştinţelor de literatură spaniolă la noi, conducîndu-ne pe căi explorate de străini, iar N. Iorga abordase această literatură încadrînd-o în domeniul vast al literaturilor romanice, în care îi oferise conexiunea cea mai justificată ca parte a unui întreg de romanitate. G. Călinescu în *Impresii...*, pe baza unui material documentar impresionant dar nu exhaustiv, schimbă instrumentul de exercitare a propriei sensibilităţi, dînd o imagine călinesciană a acestei literaturi. Trei cercetători, trei modalităţi, trei rezultate distincte, dar acelaşi scop comun, ivit din aceeaşi necesitate de cunoaştere a romanităţii în genere şi de definire prin comparaţie, opoziţie sau asemănare, a propriei noastre alcătuiri spirituale.

PUNCTE DE VEDERE ROMÂNEȘTI ASUPRA LIRISMULUI

AL. SĂNDULESCU

Ceea ce părea întîmplător și disparat, fără o prea mare putere de convingere, la un Bolliac, Radu Ionescu, B. P. Hasdeu, se încheagă într-un sistem de opinii coerente la Titu Maiorescu. Prin formația sa filozofică și literară de factură clasică, mai ales germană, cu inteligența sa critică de logician și cu spiritul său adînc de disociație, fiind primul care să distingă la noi așa de net între etic și estetic, mentorul Junimii era chemat, într-adevăr, să dizerteze asupra condiției poeziei, ca nimeni altul pînă la el. Unele idei mai fuseseră pronunțate, încă de Heliade, teoria imaginii poetice provine, cum se știe, din estetica lui Hegel, iar a artei în genere din Kant și Schopenhauer. Maiorescu avea meritul să le transpună la realitățile noastre, într-un moment de confuzie a valorilor, de inflație a mediocrității, cînd literatura română simțea nevoia unei judecăți critice, dar și a unor jaloane teoretice ferme. Ezitările și oscilațiile, concepțiile eterogene, din perioada postpașoptistă, care mai mult încurcau decît clarificau lucrurile, trebuiau depășite. Este ceea ce-și propune autorul studiului fundamental *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. El deosebește mai întîi între adevăr (domeniul logicei) și frumos (domeniul poeziei) și între materialul acesteia și al celorlalte arte : „Materialul poetului nu se află în lumea din afară ; el se cuprinde numai în conștiința noastră și se compune din imaginile reproduse ce ni le deșteaptă auzirea cuvintelor poetice". Acestea reprezintă „organul de comunicare", fiind chemate să producă „*imagini sensibile* în fantezia auditoriului" (s.n.), s-o facă să vibreze și să tresară. E un mod specific de a transmite un mesaj, opus celui obișnuit, mod care se definește prin distincția inițială frumos / adevăr și atrage după sine un alt șir de distincții : artă / știință, concret / abstract. Sau în formularea lui Maiorescu, folosind termenii esteticii hegeliene : „Cuvîntul prozaic este chemat a-mi da noțiuni, însă aceste noțiuni sînt abstracte, logice, dematerializate, și pot constitui astfel, un adevăr și o știință, dar niciodată o artă și o operă frumoasă. Frumosul nu este o idee teoretică, ci o idee învălită și încorporată în formă sensibilă, și de aceea cuvîntul poetic trebuie să-mi reproducă această formă". Înțelegem că poezia are menirea să reînvie trupul evaporat al cuvintelor, să le redea materialitatea, caracterul concret, forța plastică, singura capabilă să îmbrace ideea în „formă sensibilă", care să lucreze asupra imaginației noastre. De aici, deosebirea pe care o stabilește Maiorescu între frumos și adevăr și accentuarea mijloacelor de concretizare, specifice artei, și, în primul rînd, poeziei, prezentate conform esteticei clasice : „1. alegerea cuvîntului cel mai puțin abstract ; 2. adjec-

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 355–364, București, 1975.

tivele şi adverbele numite epitete ornante ; 3. personificările ; 4. comparaţia, metafora, tropul, în genere". Toate acestea, se indică, să se remarce prin noutate, să nu fie istovite de puterile expresive, să se păstreze în limitele raţiunii, pe care nu trebuie să le încalce : „Comparările sînt chemate a da o imagine sensibilă pentru gîndirea prea abstractă, însă această imagine trebuie să fie potrivită cu gîndirea, altfel, sensibilizarea ei produce contrazicere şi constituie o eroare".

„Condiţiunii materiale a poeziei", despre care a fost vorba pînă aici, îi urmează „condiţiunea ideală", statuînd ideea, cunoscută şi de antecesorii criticului de la *Convorbiri*, că „obiectul exprimat în poezie este totdeauna un simţămînt sau o pasiune şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ţine de tărîmul ştiinţific. Fie în teorie, fie în aplicarea practică". Se reia distincţia adevăr / frumos, dezvoltată acum prin disocierea justă a artei de morală şi a poeziei de jurnalistică. Dar, combătînd mediocritatea producţiei poetice utilitariste, Maiorescu exclude şi conţinutul ei (politic), afirmînd împreună cu Madame de Staël că poezia, „produs de lux al vieţii intelectuale", ar fi „une noble inutilité". Adică nu ţine de domeniul îngust al ştiinţei aplicabile vieţii diurne. Exprimînd simţiminte şi pasiuni, comune tuturor oamenilor, arta (implicit poezia), văzute *sub specie aeternitatis*, ar ieşi de sub incidenţa istoriei şi a politicii, a perisabilului. Produs al imaginaţiei, poezia este menită să ne scoată din păienjenişul preocupărilor practice, fiind „un repaos al inteligenţei" şi avînd o funcţie cathartică, pe care criticul i-o atribuie în spiritul aristotelic, trecut însă prin filozofia idealistă germană, în special, schopenhaueriană : „În această stare a inteligenţei active se coboară arta ca o mîngîiere binefăcătoare. Ea prinde atenţia neliniştită şi agitată spre infinit, şi înfăţişîndu-i o idee mărginită în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniştea contemplativă şi un repaos intelectual. Poezia în special trebuie să ne decline spiritul de la înlănţuirea fără margini a nexului cauzal, să ne manifesteze idei cu început şi cu sfîrşit şi să dea astfel o satisfacţiune spiritului omenesc. De aceea ea este datoare să se îndrepteze spre simţiminte şi pasiuni. Căci tocmai simţimintele şi pasiunile sînt actele de sine stătătoare în viaţa omenească ; ele au o naştere şi o terminare pronunţată şi sînt doar obiecte prezentabile sub forma limitată a sensibilităţii".

Aşa cum s-a observat [1], definind poezia şi arta în genere ca „produs al vieţii intelectuale", Titu Maiorescu o situa în sfera ei adevărată : *conştiinţa*, negînd teoriile vulgarizatoare, utilitariste, ale epocii. Actul său era perfect justificat în cadrul campaniei împotriva platitudinii şi mediocrităţii. Dar el îşi dovedeşte în acelaşi timp caracterul prohibitiv şi absolutizant prin eliminarea politicului şi istoricului (generatoare şi ele de sentimente, cum va recunoaşte criticul însuşi mai tîrziu), şi prin minimalizarea funcţiei cognitive a artei. Cît priveşte identificarea *ideii* cu *sentimentul*, Maiorescu este, cum a demonstrat Tudor Vianu, „unul dintre cei dintîi care a crezut necesară îndrumarea idealismului hegelian către psihologism" [2]. El mută întreaga discuţie despre poezie pe terenul, considerat ca fiind cel mai propriu, al sentimentelor şi pasiunilor, stabilind şi

[1] Cf. G. Ivaşcu, *Titu Maiorescu*, Ed. Albatros, 1972, p. 66.

[2] Cf. Tudor Vianu, *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu*, în vol. *Studii de literatură română*, Ed. didactică şi pedagogică, 1965, p. 153.

diferența lor de celelalte stări ale spiritului : „1. O mai mare repejiune a mișcării ideilor, 2. O exagerare sau cel puțin o mărire și o nouă privire a obiectelor sub impresiunea simțimîntului și a pasiunii, 3. O dezvoltare grabnică și crescîndă spre o culminare finală sau spre o catastrofă, dacă luăm acest cuvînt și în sens bun, nu numai în împrejurări tragice". Scopul acestor prevederi este maxima concentrare, concizia și anume ca, principiu mereu valabil, „poezia să nu se întoarcă în jurul aceleiași idei, să nu se repete, să nu aibă cuvinte multe pentru gîndiri puține". Totodată, ea trebuie „să fie înțeleasă, să vorbească la conștiința tuturor", adică, am spune azi, să fie accesibilă. Dar Maiorescu nu pledează pentru o claritate discursivă, ci pentru una mai subtilă, care implică sugestia și, în spirit modern, participarea activă a cititorului. Se au în vedere acele forțe ascunse ale cuvintelor care sînt capabile să trezească vaste ecouri și să pună în mișcare straturi adînci ale spiritului nostru. Criticul deschide un drum spre zonele albe ale poeziei, venind în întîmpinarea generațiilor de după el, pe care însă nu le va înțelege. Concentrarea de care vorbea însemna „a nu spune totul" (îl și citează dealtfel pe Voltaire cu un argument *per a contrario* „le secret d'être ennuyant c'est de tout dire"), a nu fini tabloul, cum se exprimase cu vreo cîțiva ani mai înainte, cu aceeași pătrunzătoare intuiție, B. P. Hasdeu. Limbajul poetic se deosebește de acela al prozei deopotrivă prin mesajul transmis, care este unul exploziv, putînd crea reacții în lanț. Așa vor gîndi și teoreticienii simboliști și moderniști : „Nu numai ceea ce spune poezia, scrie Maiorescu, ne ocupă conștiința, ci ea se află în atîtea raporturi cu alte cercuri de gîndire ale noastre, încît și acestea sînt reproduse în conștiință și însoțesc și ilustrează oarecum percepțiunea poetică. Farmecul acestui fel de poezii nu este atît în ceea ce spun, cît în ceea ce reține și ce lasă în liberul joc al fanteziei lectorului". Ideea revine ceva mai departe, sugerîndu-ne teoria modernă a „operei deschise" [3], formulată cu subtilitate filozofică : „Tot așa, în lumea inteligenței, cuvîntul zis este numai un fragment al raportului ce se stabilește între suflet și suflet : restul se acordă pe tăcute și formează ascunsa armonie a simțurilor omenești".

Ca un gînditor de formație clasică, așa cum ne apare în atîtea din manifestările lui, criticul Junimii dă o mare atenție formei, fără să fie neapărat formalist. El notează un adevăr devenit azi unanim recunoscut, și anume că „poetul nu este și nu poate fi totdeauna nou în ideea realizată dar nou și original trebuie să fie în vestmîntul sensibil cu care o învăluiește și pe care îl reproduce în imaginațiunea noastră". Temele, motivele circulă, unele, ca dragostea, moartea, natura, fiind eterne, dar aceasta nu împiedică ivirea unor noi și noi talente. Conținutul, ideea sînt prin urmare mereu implicate. Maiorescu are desigur în vedere o formă clasică (va combate cu ironie diminutivele și cuvintele „urîte"), o formă care trebuie să aspire la seninătatea artei grecești (așa judeca și Eminescu!), la simplitatea poeziei populare, elogiate în mod consecvent și pe care o opune în cele din urmă „efeminării scrierilor decadente". Dacă în disocierea frumosului de adevăr, a „imaginilor sensibile" de logică, în teoretizarea concentrării și a sugestiei, toate constituind puncte fundamentale în evoluția conceptului de poezie, criticul Junimii se întîlnea de atîtea

[3] Cf. G. Ivașcu, *op. cit.*, p. 63.

ori cu Macedonski, în afirmarea unor principii clasice (raţionalitatea imaginilor, accesibilitatea şi mai ales în respingerea curentelor moderniste) se găsea (paradoxal !) pe o poziţie apropiată cu a lui C. Dobrogeanu-Gherea.

Criticul „Contemporanului" respinge şi el „curentul nou", dar pentru alte motive : pentru că „îşi plăsmuieşte operele sale din adîncimile fantaziei neînfrînate", pentru că lasă cîmp liber pesimismului şi exotismului. Gherea condamnă aşa-zisa poezie intimistă, ca fiind prea subiectivă, de asemeni inspiraţia din trecut şi fantazia, la Eminescu. Ideea că arta trebuie să fie în întregime copie fidelă a vieţii îl face să minimalizeze fantasticul, aşa cum va proceda şi C. Mille. Deşi recunoaşte talentul unor poeţi moderni ca Verlaine, Dante Gabriel Rosetti, în acelaşi timp, „dificili", Gherea, potrivit concepţiei sale, dă o definiţie privind nu atît poezia, cît izvoarele ei : „Viaţa întreagă în flăcări, zbuciumată, e esenţiala condiţiune a creării poetice" [4]. Concepţia lui, ca şi a lui C. Bolliac, e una sociologică (poetul este înainte de toate cetăţean), dar şi psihologică, întrucît poezia lirică „aţîţă, dar şi cruţă puterile psihice ale omului", realizînd un fel de echilibru al forţelor. Nu altfel vede lucrurile Raicu Ionescu-Rion, militînd pentru o „poezie riguroasă şi zguduitoare, plină de suc, de idei şi de emoţie", formulări prea generale, care apar mai bine individualizate sub condeiul tînărului N. Iorga, ce împărtăşeşte în bună măsură opiniile celor de la „Contemporanul". Amintind crezurile paşoptiste, el reliefează misiunea socială, umanitară şi morală a artei : „Poetul se coboară între aceşti mulţi şi apăsaţi", „pentru a pune degetul pe rănile lor, pentru a le cînta durerile" [5]. Încă de pe acum, Iorga se pronunţă împotriva poeziei „decadente", pornografică, senzuală, violentă, conduită ce va contribui mai tîrziu la rezistenţa şi opoziţia sa faţă de poezia română modernă din secolul XX. În schimb, ca unul ce susţinea fervent realismul, Iorga dezaprobă dogmatismul clasic şi restricţiile lui tematice. Nu există interdicţii : „Adevăratul poet vede frumosul pretutindenea şi ştie să-l scoată de oriunde, natura întreagă are dreptul de a se oglindi în poezie". „Trebuie de lăsat veacului al XVIII-lea — notează autorul, asumîndu-şi punctul de vedere romantic — distincţia copilărească şi ridiculă între lucruri „nobile" şi „vulgare". Totul e nobil, totul poate sluji ca temă pentru poezie". Ideea fusese exprimată şi de C. Bolliac şi Radu Ionescu.

Atunci cînd nu cădea în interpretări dogmatice, C. Dobrogeanu-Gherea şi cei formaţi la şcoala lui reafirmau orientarea poeziei pe o linie tradiţională, cu un accent puternic pe latura de critică socială, linie reprezentată (numai în parte), de Eminescu, de Vlahuţă şi de Coşbuc. Este momentul cînd începe să se confrunte clar cele două formule poetice şi două concepţii despre poezie. Acesta e marcat de Al. Macedonski, primul teoretician al simbolismului şi în sens mai larg al modernismului românesc.

Spuneam că în cîteva puncte, esenţiale, autorul *Nopţii de decemvrie* coincide cu Maiorescu. Astfel în afirmaţia (comună tuturor celor pe care i-am numit în această succintă schiţă retrospectivă) că domeniul poeziei

---

[4] *A. Vlahuţă*, în *Studii critice*, II, ESPLA, 1956.

[5] *Poezia realistă*, în *Pagini din tinereţe*, II, ediţie alcătuită, prefaţă, bibliografie de Barbu Theodorescu, EL, 1968.

nu se confundă cu acela al cugetării, că el aparține imaginației. Tot așa de categoric se arată Macedonski în a distinge poezia de știință, politică, istorie, gazetărie (ca abstracțiuni), zicînd că „a fi poet este a simți". Opoziția față de proză dobîndește la el o dezvoltare deosebită, țintind definirea mai exactă a specificului poetic, a esenței liricului. El consideră că poezia are o logică aparte, contrazicînd-o pe aceea a prozei : „Logica după care se conduce poezia joacă într-adevăr într-o analiză critică cel mai important rol. Aplicați poeziei logica după care se conduce proza, poezia poate fi logică, dar nu mai e poezie. Prin acest fapt însuși, ați omorît-o, și din momentul ce într-o critică nu se face o asemenea deosebire, poezia cea mai logică ca poezie devine cea mai nelogică din punctul de vedere al prozei" [6]. Cu alte cuvinte, poezia nu trebuie judecată cu etalonul general și nici tradusă în limba de fiecare zi, aceasta echivalînd cu o desființare. Ea are un *statut* al ei și numai raportată la el se poate face aprecierea. Mergînd mai departe decît Maiorescu, Macedonski distinge între logica poeziei și logica prozei, văzute într-un antagonism ireductibil, tradus în formule nu o dată paradoxale, dacă nu de-a dreptul șocante : „logica poeziei este nelogică în mod sublim, căci în poezie se numește logic tot ce este frumos", în fine, „logica poeziei este absurdul". De fapt, sînt niște simple silogisme, care pornesc de la aceeași premisă și anume că „logica poeziei este nelogică față de proză", mai clar, că „discursul poetic" are legile lui, inaplicabile „discursului prozaic", unde ele pot să apară absurde. Macedonski apelează la un joc de cuvinte, oarecum derutant pentru unii, dar care exprimă ideea inconfundabilității domeniilor, devenită azi un bun comun. O teoretizase și Maiorescu, dar redactorul „Literatorului" o duce mai departe, într-un spirit anticlasic, ce nu-l caracterizează pe adversarul său de la Junimea. Combaterea confuziei cu proza înseamnă de fapt o pledoarie pentru ceea ce se va numi interiorizare, magie a cuvîntului : „Critica, prin urmare, nu trebuie să strivească între tîmplele strîmte ale logicii, după care se conduce proza, divinul zbor al poeziei. În același timp, am voit să stabilim și pentru poeți că poezia este în ceartă perpetuă cu logica prozei și că poetul trebuie să se ferească întocmai ca de foc de a merge de acord cu ea. Poetul care nu-și deosebește logica sa de aceea a prozei poate deveni un Molière, ale cărui versuri sînt, însăși pentru acest cuvînt, curată proză rimată —„poate deveni un Voltaire chiar,— care cade ca poet tocmai pentru același motiv,— dar nu va deveni niciodată descatenatul Shakespeare, furtunosul Byron, divinul Dante sau incomparabilul Musset" [7]. Viziunea aceasta aparține romantismului, ale cărui libertăți estetice îl animă și pe Macedonski. De aceea, pentru el „poezia zboară, aleargă, fuge despletită, aci în nori, aci pe pămînt, și puțin îi pasă ei de compasatele regule ce constituiesc regula prozei". Ca la Heliade și Bolliac, regăsim încă viu (la 1880 !) spiritul manifestelor hugoliene : „Surîs și lacrămi, rîs și disperare, batjocură și blîndețe, luptă între bine și rău, cerul plin de stele și stradele pline de noroi..." „Rîsul să fie lîngă plîns, ura lîngă amor. De la sublim la trivial" [8] — iată ce înțelegea el printr-o poemă. Romantis-

[6] Al. Macedonski, *Despre logica poeziei*, în *Opere*, IV, Articole literare și filozofice, ediție critică cu studii introductive, note și variante de Tudor Vianu.

[7] Al. Macedonski, *op. cit.*

[8] Al. Macedonski, *Despre poemă*, *op. cit.*

mul lui Macedonski este însă într-un stadiu cînd el devine *altceva*, prefigurînd o „poezie a viitorului, care nu va fi decît muzică şi imagine, aceste două eterne şi principale sorginţi ale ideii". Fără să insiste, şeful „Literatorului" numeşte simbolismul, noţiune destul de confuză pentru el, căruia îi alătura *wagnerismul* şi *instrumentalismul*. Alţii vor aduce contribuţii substanţiale în această direcţie. În întîmpinarea lor, Macedonski pregătise terenul, un teren în exclusivitate al poeziei, în care funcţionează o altă „logică" şi se vorbeşte o altă „limbă" decît cele comune. Poetul cerea o delimitare mai netă a teritoriilor liricii şi o fertilizare a lor prin înnoirea limbajului poetic. Atacat era acelaşi clasicism osificat în prescripţii anacronice : „Ideea că, într-o poemă mai ales, nu trebuie să intre decît vorbe *poetice*, este la noi atît de adînc întipărită, încît bărbaţi şi tineri care n-ar roşi de nici o faptă, oricît de odioasă, s-ar indigna cumplit pe poetul care ar îndrăzni să iasă din făgaşul poemelor ţesute din *floricele* şi din *raze aurite*, spre a încerca să mînuiască maniera largă a adevăratei poeme. Am făcut însumi această experienţă, cînd am voit, prin poema mea *Ithalo*, să rup cu nişte tradiţiuni poetice atît de înguste şi mulţi s-au zburlit asupra faptului că vorbisem de *icre* şi de *măsline* după ce vorbisem de *amor* şi de *filozofia* lui"[9].

Un teoretician mai avizat al „poeziei noi", al simbolismului, şi, în acelaşi timp, un continuator al ofensivei anticlasice macedonskiene este Ştefan Petică. El constată că momentul 1880—1900 se caracterizează prin „transformarea liricii", prin apariţia unui nou concept de poezie, diferit şi de al clasicilor şi de cel romantic. Petică încearcă la noi o primă definiţie mai precisă a simbolismului : „Ceea ce caracterizează tehnica poetică a simboliştilor e izolarea senzaţiilor şi darea lor printr-un echivalent de imagine. Pe cînd la clasici, modul cum e dată senzaţia e adecvat cu senzaţia, pe cînd la romantici senzaţia e hiperbolizată, la simbolişti ea e dată printr-un echivalent care e determinat şi el prin modul de a se impresiona al artistului. De aici, impresionismul ca procedeu tehnic, aşa de celebru în pictură"[11]. Tînărul şi atît de informatul poet stabileşte relaţiile poeziei simboliste nu numai cu pictura impresionistă, dar şi cu prerafaelitismul englez, precum şi cu muzica wagneriană, apropieri ce se vor face mereu de aici înainte. Ca să explice mai exact în ce constă noutatea curentului, examinează modul cum fusese înţeleasă lirica în trecut. Astfel, în vremea clasicismului, a dominat confuzia domeniilor (nu spusese Voltaire : „o poezie nu e bună decît atunci cînd poate fi transformată într-o proză clasică?"). De aceea, toate producţiunile literare de atunci, continuă autorul „erau simple, naive, graţioase, dar lipsite de acea adîncă pătrundere sufletească care dă atîta putere liricii moderne". Împotriva simplificării clasice s-a ridicat revoluţia romantică, reprezentată la noi, după Şt. Petică, de Eminescu şi Macedonski : „Sufletul omenesc fu cercetat pînă în cele mai misterioase adîncimi şi lira vibră de cîntece turburătoare şi pasionate care nici nu se bănuiau pînă atunci. În locul *steluţei*, aşa de senină şi de simplă, avurăm *Mortua est*, poemă întunecată, zguduitoare, amară, dar făcută anume pentru sufletele noastre zbuciumate. În loc de *Concertul în luncă*, aşa de frumos în simplicitatea lui cîmpenească, avurăm strigătele de revoltă

---

[9] *Ibidem*.

[10] Ştefan Petică, *Poezia nouă*, în *Opere*, ediţie îngrijită de N. Davidescu, FPLA, 1938.

concentrată din *Noapte de mai*[11]..." Șt. Petică observă că poezia nouă tinde spre încifrare, spre exprimarea cu sensuri acoperite, spre un limbaj complicat și o topică dificilă. Fina schimbare de tonuri a picturii impresioniste n-ar fi putut fi realizată prin intermediul desenului perfect conturat al academiștilor. „Neclaritățile", vagul, imprecizia, indicau o schimbare a însăși sensibilității umane. „În locul frazelor clare, simple, cu construcție simetrică, veniră frazele clarobscure, complicate, cu construcție savantă. Subiectul și predicatul nu mai urmau bunele și pașnicele reguli ale gramaticii elementare"[12]. Ideea va reveni peste cîțiva ani la Tudor Arghezi, dar despre conceptul simbolist de poezie glosează mai pe larg Ovid Densusianu, teoreticianul „en titre" de la noi al noului curent, deși așa cum s-a observat[13], nu are încă o înțelegere clară a ceea ce s-a numit simbolismul (și modernismul, în genere), el îi fixează anumite trăsături, inspirîndu-se mai ales din poezia și exegeza critică franceză. După Densusianu, simbolismul, cu toate că a pornit ca o reacțiune împotriva școlii parnasiene, apare ca o continuare a acesteia, avînd comun cu ea „cultul artei superioare, disprețul pentru inspirațiunea ușoară și sentimentalismul frivol"[14]. Mai mult, prin viziunea largă asupra lumii și prin interesul manifestat față de viața contemporană, noul curent poetic s-ar asemăna și cu naturalismul. Invocînd pe așa-zișii precursori simboliști (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Villiers de l'Isle Adam), criticul român este primul care-și familiarizează mai sistematic cititorii cu teoria „corespondențelor", estetismul, libertatea artistică, lupta împotriva prejudecăților și rutinei, a sensurilor excesiv de precise, în fine, cu sugestia și aluzia care se știe ce importanță dobîndesc acum. E citat, bineînțeles, Mallarmé, cu celebra lui definiție : „Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve". Făcînd și el apropieri cu muzica wagneriană căreia îi adaugă pe aceea a lui César Franck, Claude Débussy, Vincent d'Indy și impresionismul din pictură, Densusianu insistă asupra analogiilor existente între stările sufletești și stările naturii, adică a „corespondențelor" care ar constitui după el punctul de pornire însuși al concepției simboliste. Apelul masiv la sugestie nu-l poate realiza decît o sensibilitate modernă, pe care o teoretizează de asemenea : „A simți această legătură misterioasă între noi și restul lumii, a proiecta în afară agitațiunea continuă a eului nostru este una din trăsăturile caracteristice ale sensibilității moderne". Deși descoperirea de către om a unei „a doua realități" indică un sens metafizic, antipozitivist, cum a și fost în realitate, criticul își dezvoltă ideile într-o direcție care-l îndepărtează de simbolism. Așa, caracterul intelectual, concepția energetistă, optimismul, dinamismul, glorificarea lui „homo tehnicus", celebrarea muncii și a peisajului urban și industrial amintesc mai degrabă futurismul, constructivismul și alte formule poetice care vor alcătui ceea ce numim azi, cu un termen general, modernism. Lipsa de claritate, eclectismul concepției lui Ovid Densusianu nu l-au împiedicat să observe înnoirile ce aveau

---

[11] *Ibidem.*

[12] *Ibid.*

[13] Cf. Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, EPL, 1966 ; Dumitru Micu, *Început de secol. 1900—1916. Curente și scriitori*, Ed. Minerva, 1970.

[14] Cf. Ovid Densușianu, *Sufletul nou în poezie*, în vol. *Conferențele „Vieții noi"*, 1910, seria I.

loc pe tărîmul liricii europene şi mutaţiile conceptului de poezie însuşi. Sugestia, analogiile, „corespondenţele", vagul, discreţia (ca atitudine antisentimentală şi antiretorică), lărgirea orizontului tematic prin includerea oraşului, muzicalitatea, schimbarea tehnicii versificaţiei, — idei pentru care a pledat necontenit în paginile revistei „Viaţa nouă" ne aduc într-un punct avansat al discuţiilor. Polemica purtată cu „Sămănătorul" şi „Viaţa românească" îi va da cîştig de cauză lui Ovid Densusianu, teoretician „sui generis" al poeziei noi, contradictoriu prin cultivarea în paginile propriei reviste a unor formule preponderent neoclasice, dar cu o sensibilitate receptivă la simbolismul francez, ale cărui inovaţii le popularizează la noi, mai mult ca oricare altul în jurul anului 1900, şi chiar la ideile cu ample şi persistente ecouri în lirica modernă ale lui E. Pöe din *Principiul poetic* şi *Filozofia compoziţiei*, pe care le face cunoscute prin articolele unuia din colaboratorii săi[15].

Mai aproape de miezul fierbinte al poeziei se afla totuşi un poet, pe atunci foarte tînăr, care debutase la revistele lui Macedonski, nu fără a ţine seama de crezul estetic al acestuia. Era Tudor Arghezi. Articolul său manifest *Vers şi poezie*, publicat în revista „Linia dreaptă" din 1904, punea cu o fermitate şi o pregnanţă neîntîlnite pînă la el (în exegeza românească) problemele fundamentale ale poeziei simboliste (putem citi moderniste). Unele idei preexistaseră de la Heliade pînă la Macedonski. Tînărul deosebeşte între poezie şi versificaţie şi remarcă importanţa sugestiei, a colaborării cititorului cu poetul, despre care vorbise într-un fel şi Maiorescu. Puterea explozivă a sugestiei poetice este însă pentru Arghezi cu mult mai mare : „Pare că rolul de impulsiune al poeziei corsetate este ca să stîrnească amintirile ; printr-un cuvînt aşezat unde se cuvine, să-ţi atace senzaţiile somnolente ; să simţi, paralel cu ceea ce citeşti, şi ceva diferit decît evocă poetul ; poetul e un prestidigitator al unor elemente volatile ; o idee să nască sute altele". Autorul *Agathelor negre* se pronunţa, ca şi înaintaşii lui, împotriva declamaţiei, a jurnalismului, pentru individualitatea şi unicitatea poeziei, dar mergînd mai adînc, pînă la captarea acelor stări de incantaţie interioară, a reacţiilor psihologice subtile, într-o complicaţie imprevizibilă, ce impune discreţie, tăcere şi meditaţie : „Ceea ce poate face versul, niciodată nu va putea face proza : din teatru, bine face că pleacă ; nu i se potriveşte declamaţia, ci vrea să fie citit pe tăcute, aşa cum se răstoarnă în individ stări peste stări — fine, periculoase ca tăişul —pe dîmbul sufletului măcinat de alunecarea singuratică a boabelor de nisip prevestitoare. Concizia fusese un deziderat şi al esteticii clasice. Arghezi însă denunţă nu numai descrierea lăbărţată, ci şi *anecdota*, idee ce aparţine exclusiv esteticii moderne. De aici încolo, o poezie este, cum va spune Paul Valéry, ca şi muzica, ceea ce nu se poate rezuma, ea închide un simbol, un cifru, care trebuie dezlegat. Teoriile lui Maiorescu din *O cercetare critică*... şi ale lui Macedonski din articolul *Despre logica poeziei* erau aplicate la obiect şi duse la ultimele consecinţe, pe care emiţătorul lor nu le prevăzuseră totdeauna. Arghezi separă şi mai mult poezia de celelalte domenii ale conştiinţei, accentuîndu-i opoziţia faţă cu proza, specificitatea comunicării, necesitatea unei sensibilităţi spre a fi „înţeleasă" : „Versul nu

[15] Cf. N. Andriţoiu, *Edgar Poë*, în vol. *Conferenţele „Vieţii noi"*, vol. 1, 1910.

se potrivește nici anecdotei, de asemenea, nici unui gen de gîndire cu derivate precise, cu arculade, adnotații, trimiteri, demonstrări etc. El urmează o logică al cărei fir se ascunde de la idee la idee, dar există — trebuie găsit; caz de a zice: audă-l cine are urechi".

Pledoariile pentru poezia nouă se înmulțesc în deceniul ce premerge primului război mondial. Alături de unele tardive publicații macedonskiene, de revista lui Ovid Densusianu și de manifestul arghezian din „Linia dreaptă", apar o serie de reviste simboliste („Revista celorlalți", „Versuri", „Versuri și proză", „Fronda", „Grădina Hesperidelor", „Farul", „Insula", Simbolul", „Absolutio"), toate efemere, însă foarte active în combaterea modului clasic, tradițional de a vedea poezia. D. Anghel, I. Minulescu, I. Pillat — agită aceleași idei de înnoire, de „libertate și individualitate în artă", de „părăsire a formulelor învățate de la cei mai bătrîni", de „a exprima inexprimabilul", de „a da formă lucrurilor informe". Simbolismul pune în discuție însăși condiția poeziei, cu el începînd reacțiunea antimimetică, de diferențiere a lirismului, care de aici înainte, pe linia lui modernă, va evolua spre o maximă esențializare. Născîndu-se un nou concept, ia naștere un nou limbaj poetic și implicit o sensibilitate mai rafinată, mai specializată. Simbolismul a făcut ca poezia să nu mai fie nici discurs, nici confesie, nici narațiune în versuri, aptă de a fi tradusă în limba de fiecare zi a prozei. Poezia devine într-o mai mare măsură imagine, sugestie, aluzie, muzică, fără a mai ambiționa imitarea naturii. Ea își creează un limbaj autonom, care nu vrea să mai „povestească" și nici să mai „descrie". Ca toate artele moderne, preferă linia verticală, atingerea straturilor profunde ale conștiinței omenești, fața nevăzută a lucrurilor.

★

Evoluția conceptului de liric în literatura noastră, ca și aceea a conceptelor de roman sau de realism, indică o curbă ascensivă, culminînd în epoca interbelică și contemporană. Ea luminează nu numai modul cum a fost înțeleasă poezia la noi, începînd cu Dimitrie Cantemir, dar și raporturi esențiale într-o cultură, precum tradiție și inovație, influență și receptare. Căci într-o asemenea dialectică au apărut și s-au cristalizat opiniile și teoriile de care am vorbit. Ele nu sînt totdeauna originale (Heliade o recunoaște fără înconjur), nici afirmate pentru prima oară. Obțin însă un sunet propriu, fiind aplicate unor realități proprii, unde clasicismul, romantismul, simbolismul se configurează în alt fel decît în literatura franceză, care, mai ales, ne-a oferit modele, dar care au fost în chip semnificativ selectate. O „ceartă dintre antici și moderni" are loc și la noi în secolul XIX, însă pe alte coordonate și dictată de cu totul alte necesități. O „ceartă", care la început înseamnă mai ales o filtrare, un răspuns la întrebarea: ce anume alegem, ce anume reținem? Deși tardiv, clasicismul își avea rostul său, pe care l-a intuit Heliade și mai tîrziu Titu Maiorescu. Vor veni reacțiile anticlasice care ajung să constituie o permanență. Dar lupta nu se duce numai între „curente", ci și între modurile cum au fost ele receptate, este, ca să spunem așa, o luptă pentru calitate, direcție în care excelează mentorul Junimii, a cărui estetică în bună măsură clasică promo-

vează (aparent paradoxal) pe cel mai mare poet romantic, Eminescu. „Cearta", mai exact, campaniile și polemicile, reprezintă, alteori, punerea de acord cu sensibilitatea contemporanilor, cu mișcarea literară europeană, un act de sincronism, cum se petrece la sfîrșitul secolului cu naturalismul și simbolismul, iar după aceea, cu modernismul. Astfel, conceptul românesc de poezie se formează prin respingerea influențelor neasimilate dar și a tradiției anchilozante, printr-un efort neîncetat de înnoire. Aceasta va fi tema centrală a bogatelor dezbateri din perioada interbelică, în pragul căreia se oprește cercetarea noastră. Nucleele gîndirii moderne, a felului nou de a concepe lirismul, se născuseră însă în acele veritabile manifeste din „Literatorul" și „Linia dreaptă", odată cu Macedonski și mai ales cu Arghezi și pleiada tinerilor poeți care debutau insurgent în ajunul primului război mondial.

CARAGIALE DESPRE ARTĂ

ŞT. CAZIMIR

Ideile despre artă ale lui Caragiale au stat de mai multe ori în atenţia cercetătorilor, ceea ce face discutabilă utilitatea unui nou inventar. Studiile lui Şerban Cioculescu, Al. Dima, S. Iosifescu, N. Tertulian au spus în această privinţă tot ce trebuia, şi nici o revelaţie — pe plan documentar sau interpretativ — nu mai este de prevăzut. Şi totuşi, o nouă citire a textelor rămîne mai departe posibilă şi îmbietoare. Oricît de familiar ne-ar fi cuprinsul lor, farmecul dicţiunii se păstrează intact, producînd de fiecare dată impresia unor inflexiuni inedite, a unei noi distribuţii de accente. Confruntarea cu lecturile precedente, ale noastre sau ale altora, implică pe de altă parte necesitatea delimitării critice, ori de cîte ori judecăţile mai vechi par să-şi fi redus puterea de convingere. Căci şi asupra acestui sector al operei lui Caragiale s-a revărsat în vreo două rînduri lumina reflectoarelor festive, punînd într-o parţială eclipsă înţelegerea lucidă a lucrurilor. Nici lucrări de ţinută severă, destinate unei folosinţe durabile, n-au rămas străine de tentaţia exagerării. Din comentariile noii ediţii de *Opere* (ediţie critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, vol. 4, *Publicistică*, EPL, 1965) aflăm cu uimire că *Literatura şi artele române în a doua jumătate a secolului XIX*, text de subliniată ţinută parodică, ar cuprinde „unele reflecţii deosebit de preţioase ale lui Caragiale în ceea ce priveşte raportul dintre artist şi societate : ultimul cuvînt al artei nu poate fi decît palpitarea la suferinţele lumii actuale şi la năzuinţele unei lumi viitoare" [1]. Să restituim însă cuvintelor lui Caragiale locul lor în context : „Paralel cu genurile literare s-a dezvoltat, firește, şi critica literară, şi, graţie ei, în a doua jumătate a secolului XIX, suntem stabiliţi asupra unor adevăruri, de acum indiscutabile, şi anume : că arta e /cu atît mai / impersonală cu cît artistul e mai personal, pentru că din personalitatea lui rezultă impersonalitatea ei, că tezismul şi tendenţionismul sunt două şcoale deosebite, şi astfel poţi trata o teză cu tendenţă, însă, ca artist — care nu eşti o persoană, ci o rezultantă a mediului social— nu ţi-e permis a avea tendinţa de a trata o teză ; în fine, că ultimul cuvînt al artei nu poate fi decît ori cauzalitatea sintetică, ori palpitarea la suferinţele lumii actuale şi la năzuinţele unei lumi viitoare, în care răi n-or să se mai nască şi proşti n-or să mai fie ! "Un cititor cît de cît avizat înţelege că scriitorul persiflează aici o seamă de idei literare ale deceniului 1886—1896, respectiv teoria maioresciană a impersonalităţii artei,

[1] *Op. cit.*, p. 530. Citatul din Caragiale e trunchiat, et *pour cause* !

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 365-374, Bucureşti, 1975.

aceea a lui Gherea despre tendenţionism şi tezism, speculaţiile estetice născînde ale lui Mihai Dragomirescu şi mesianismul social al poporaniştilor. Ce mai rămîne atunci din aşa-zisele „reflecţii deosebit de preţioase ale lui Caragiale în ceea ce priveşte raportul dintre artist şi societate"? Mai departe, în acelaşi comentariu, se spune: „Cînd este vorba de poezie, Caragiale combate pesimismul sub toate aspectele sale, opunîndu-i lirica sănătoasă cîntînd amorul, avînturile generoase, durerile şi suferinţele, speranţele şi idealurile unui neam întreg de martiri şi de eroi; cîntînd, mai presus de toate, Patria şi Poporul, deşi şovăind uneori, pe cărările abrupte ale Parnasului, către principiul de trei ori mortal al pesimismului". Cine însă nu-şi dă seama că ne aflăm în plină şarjă a clişeelor patriotarde, inclusiv a cadenţei şi majusculelor de rigoare? Ironia lui Caragiale nu e niciodată impenetrabilă, cum se afirmă în alt loc al aparatului critic [2], ea presupune însă din partea cititorului o complicitate inteligentă şi nu simularea unor candori de semn contrar.

La rădăcina denaturărilor semnalate mai sus (le întîlnisem anterior, sub forme aproape identice, în prefaţa culegerii *Caragiale despre teatru*, ediţia îngrijită de S. Alterescu, E.S.P.L.A., 1957, p. 15—16) trebuie să bănuim, între altele, tendinţa de a spori cu orice chip importanţa ideilor estetice ale scriitorului, în opoziţie polemică cu cei înclinaţi s-o conteste. Cînd citim despre eseul *Cîteva păreri* că ar oferi o „subtilă şi minuţioasă analiză a talentului şi a expresiei sale în opera de artă" [3], prin contrast ne revin în memorie aprecierile severe ale lui Paul Zarifopol: „Desigur numai în dezbateri de aperitive pot fi luate drept soluţii estetice formule ca îl prinde sau nu-l prinde, ori expresiunea îmbracă ori nu îmbracă perfect intenţiunea. Dezvoltările amuzante în jurul acestor afirmaţii fac să apară formula cu atît mai copilăroasă cu cît este mai imperativ şi prestigios dictată [4]"! Atitudinile extreme fiind epuizate, o evaluare temperată a chestiunii se poate întrezări mai uşor. Una din cerinţele elementare este să nu atribuim gîndirii lui Caragiale despre artă dimensiuni sau intenţii străine, să n-o raportăm la etaloane abstracte, ci la propria ei măsură. Căci, aşa cum avertiza însuşi autorul în discuţie, „dacă ne importă altceva decît logica proprie a lucrării, atunci ne rătăcim de nu ne mai putem găsi" (*„Apus de soare". Cîteva note*). Datul esenţial, în cazul de faţă, este că ne aflăm în prezenţa unui creator de artă, care scrutează problemele artei *din interior*, nu ca estetician, ci ca om de meserie. Exponenţii generaţiei de la 1848 fuseseră şi scriitori, şi teoreticieni, şi oameni de acţiune. Aparţinînd unei epoci a specializărilor mai stricte, Caragiale este numai scriitor. Paginile sale despre artă alcătuiesc, în esenţă, confesiunea unui literat, întemeiată deci pe o experienţă literară, ilustrată cu argumente literare şi exprimată în limbaj literar. Justificare a creaţiei şi totodată prelungire a ei, gîndirea lui Caragiale despre artă nu implică demonstrarea ideilor, ci numai enunţarea lor. Convingerile scriitorului sînt prea ferme pentru a mai admite îndoieli sau controverse. Metoda sa favorită este să îndrepte mereu „discuţia" către teze indiscutabile (sau măcar crezute astfel), a căror justeţe nu mai trebuie dovedită, ci doar pusă în evidenţă. Toată

---

[2] *Ibidem*, p. 542.

[3] *Ibidem*, p. 528.

[4] ***Publicul şi arta lui Caragiale***, în *Pentru arta literară*, I, Ed. Minerva, 1971.

lumea a remarcat, în textele lui despre artă, revărsarea neîntreruptă de alegorii și parabole, de pilde și anecdote. Caragiale n-a „preferat" să se exprime așa, ci n-ar fi putut s-o facă altfel. Izolate de exemple, definițiile sale teoretice sînt de o paliditate extremă, uneori cvasi-tautologice : „Lipsa de talent este incapacitatea de a găsi formula de comunicare intelectuală exactă a simțirii ce ne-au produs-o împrejurările materiale" ; „Talentul este deci puterea de expresivitate ce o au îndeosebi unii, pe lîngă iritabilitatea ce o au toți" *(Cîteva păreri)*. Nimic nu separă asemenea definiții, exceptînd demnitatea expresiei, de acelea pe care Rostogan le dădea muzicii sau gramaticii. Dar astfel de accidente sînt rare, la un autor perfect conștient de înzestrarea și de limitele sale. Pentru inteligența intuitivă a lui Caragiale, teoria nu înseamnă altceva decît drumul cel mai scurt între două parabole. Schița *O conferință*, sub veșminte parodice, ne destăinuie în fapt sistema lui curentă : „...Să luăm un exemplu concret, doamnele mele, un lucru de care ne lovim la fiecare pas... să luăm o pereche de ghete de lac, cum sunt ale mele... [...] Ei bine, preastimatele mele doamne, știți dv. cîte și mai cîte trebuiesc, afară de răbdare, spre a ajunge să obținem o pereche de ghete de lac elegante ? Căci, orice s-ar zice, e lucru greu și migălos, dintr-atîtea materii risipite, cum a vrut creatorul, în natură, noi, grație geniului nostru, să ajungem, după nevoia și intenția noastră să obținem... [...] În fine, ca să-ncheiem, doamnele mele, voi răspunde încă o dată scurt la întrebarea noastră : ...Ce este arta ? ...Arta este, cum am putea zice mai bine ? este încercarea spiritului omenesc de a satisface o mare nevoie a spiritului omenesc... care are nevoie, pentru a fi satisfăcut, de o satisfacere tot din partea unui spirit, care și acela... în fine..., da, în fine..." Imperativul comparației în conferințele publice era la noi de tradiție junimistă ; orice „prelegere populară", după cum ne informează G. Panu, trebuia să cuprindă două comparații : una la început, pentru încălzirea auditoriului, cealaltă la sfîrșit, drept încununare a expunerii. Deprinși cu procedeul, ascultătorii pîndeau momentul respectiv, „cum așteaptă publicul pe un tenor ca să lanseze pe *do* din piept". La Caragiale însă, din simple argumente ale discursului, comparațiile și apologurile de tot felul devin materia lui principală. Scoateți „pildele și apropourile" (sînt aproape douăzeci la număr) din eseul *Cîteva păreri* — și ați desființat eseul ! Maestrul de retorică al lui Caragiale nu este altul decît Anton Pann.

Ultimul deceniu a consumat multă ingeniozitate în combaterea afirmațiilor lui P. Zarifopol despre conservatorismul estetic al lui Caragiale — pesemne o rătăcire gravă de care scriitorul trebuia absolvit. Raportul dintre nou și vechi în artă se cere privit totuși cu ceva mai mult calm teoretic, cîtă vreme noutatea și valoarea nu stau aici sub semnul egalității. Lăsînd la o parte argumentele de școală literară, conservatorismul susamintit e sinonim cu natura „refractară" a artistului, definită memorabil de către Titu Maiorescu : „Criticul este din fire transparent ; artistul este din fire refractar. Esența criticului este de a fi flexibil la impresiile poeților ; esența poetului este de a fi inflexibil în propria sa impresie" *(Poeți și critici)*. Un Caragiale receptiv la experiențele literare ale sfîrșitului de veac ar fi fost poate mai pe placul unora — și ar fi încetat să fie Caragiale ! Viziunea despre artă a scriitorului nu este una dogmatic-clasicistă, dar fundamentele ei clasice sînt puternice și adînci. Modul de a concepe raportul artei cu realitatea e revelator în acest sens.

„Pe complexa claviatură a unei imense orge, un titan maestru-organist lucrează, fără un moment de repaos, un preludiu *haotic* fără soluţiune. Toate tonurile majore şi minore, toate modulările posibile şi imposibile, care n-au secret pentru dînsul, le perindează pe simţitoarele clape, şi toate după nişte fatale legi, pe cari el nu le poate călca niciodată dacă nu voieşte să spargă minunatul instrument. În acel preludiu el îşi cîntă sieşi, se înţelege şi se place pe sineşi.

Dar iată că un mititel gnom se furişează sub coatele maestrului. Printre degetele titanului, cari toate joacă de colo pînă colo pe complexa claviatură, mititelul îşi vîră şi el mîinile : nemereşte deschizăturile şi, atingînd şi el cu dibăcie clapele, fără să supere cîtuşi de puţin, în fuga jocului, degetele marelui maestru suprapune seriei de acorduri ale preludiului *haotic* o melodie care, fiindcă e rezultanta acestuia, se potriveşte cu aceasta, e realizarea lui *posibilă* şi *raţională*.

Ce cuminte, ce dibaci, ce înzestrat şi meşter mai ales trebuie să fie gnomul pentru ca să poată face fără greş un aşa minunat tour de force !

Ei ! Sufletul meu e orga misterioasă ; titanul, care preludează fără un moment de repaus pînă ce orga pierde puterea de a mai scoate măcar o notă, este lumea ; iar gnomul eşti tu, tu — poetul, tu — artistul.

Ia seama bine, gnomule ! Ia seama bine la tonul precis, la înţelesul adînc, la ritmul susţinut al preludiului titanic, şi improvizează-ţi în consecinţă melodia *clară*. Mai ales fereşte-te nu cumva să atingi degetele foarte simţitoare ale marelui tău acompaniator, care, necăjit că i-ai deranjat lucrarea proprie, s-ar răzbuna pe tine făcîndu-ţi cîntarea ta, printr-un magistral acord ţinut, monstruoasă, absurdă, imposibilă" *(Cîteva păreri* ; sublinierile noastre, Şt. C.).

Care e tîlcul alegoriei? Asupra receptorului de artă acţionează dintru început realitatea obiectivă, ca urmare opera artistică nu poate spera să-l solicite la rîndul ei decît adaptîndu-se factorului primordial. Lucrurile se rezumă într-o formulă simplă (dacă o pagină scrisă de Caragiale s-ar putea „rezuma") : respectul artei faţă de realitate. Gîndul autorului ni se dezvăluie însă mai fidel dacă nu pierdem din vedere că preludiul e „haotic" iar melodia „clară", o rezultantă a lui „posibilă şi raţională". Arta are deci, după opinia lui Caragiale, menirea de a introduce ordinea în haos, de a oferi realităţii brute replica raţiunii umane. Ideea, funciar clasică, este plină de consecinţe, iar opţiunile estetice ale scriitorului o validează în chip statornic. Artiştii sînt datori, „în afară de tot ce e variabil, local şi trecător, să penetreze în lumea aceasta, adică în raportul dintre ea şi om, ceea ce este constant, general şi veşnic" *(Cîteva păreri)* ; „Calităţile şi defectele omeneşti sunt pretutindeni aceleaşi ; oamenii sunt peste tot oameni. Limbă, costume, obiceiuri, apucături intelectuale şi morale, religiuni, precum şi toate celelalte rezultate ale locului unde au trăit, ale împrejurărilor prin care au trecut, îi pot arăta ca şi cum s-ar deosebi mult cei dintr-un loc cu cei dintr-altul ; ei, însă, în fondul lor, pretutindeni şi totdeauna sunt aceiaşi. Nu există pe pămînt speţă zoologică mai unitară decît a regelui creaţiunii" (*Morală şi educaţie*, III). Prelungită în sfera expresiei, aspiraţia spre universal devine postulatul accesibilităţii. Efortul elaborării poate fi oricît de îndelungat, dar înţelegerea produsului estetic trebuie să se realizeze instantaneu. O fabulă născocită de Caragiale vine să susţină acest punct de vedere. Isprăvind construirea edificiului la

care trudise timp de douăzeci de ani, un arhitect solicită părerea unui prieten. Verdictul negativ al acestuia rămîne inflexibil, chiar după ce constructorul își mărturisește lunga strădanie : „tocmai de aceea ai lucrat tu douăzeci de ani, ca mie, și altuia să ne placă palatul în zece minute. Dacă n-ai reușit, n-am ce-ți face. Un palat la care trebuie să te uiți douăzeci de ani pînă să-ți placă... mai bine lipsă!"[5] Citindu-și noile opere în cercul familiei, scriitorul se întrerupea uneori ca să întrebe : „Vă place?" sau „Înțelegeți? Dacă nu înțelegeți nu e vina voastră, ci a mea că nu am zis bine, repeta el regulat"[6].

Imperativul limpezimii și al preciziei, marea importanță acordată de Caragiale aspectului tehnic al artei literare, sublinierea insistentă a scrupulului formal confirmă neîncetat adeziunea sa la clasicism — desigur, într-o accepție lărgită a noțiunii. Mărturia fiului mezin al dramaturgului aduce unele indicii complimentare : „În tinerețea lui, la Iași, frecventase cercul «Junimii» ; de acolo păstrase o amintire scumpă și puternică, pe Vasile Pogor. Cu dînsul vorbise mult despre stil. Pogor fusese crescut în dogmele esteticei clasicismului francez, și Caragiale se împrietenise cu dînsele. Caragiale își bătea joc de stilul rece al clasicilor francezi, dar în fond regulile lui estetice nu se îndepărtau mult de acelea ale lui Boileau. «*Tout doit tendre au bon sens*» era și principiul lui Caragiale. Claritatea, concizia erau pentru dînsul adevăratele calități ale stilului" [7]. Sînt opinii pe care le regăsim în corespondența scriitorului, ca într-un breviar de sentințe clasice : „multe lucruri bune mi-ar fi plăcut și mie, ca oricărui muritor, pe lumea asta, dar nici unul mai mult ca vorba pe d-asupra limpede, dar adîncă la înțeles" ; „Chiar originalitatea trebuie sacrificată clarității. *Soyons clairs, avant tout* !" ; „nimic nu e mai frumos decît adevărul, nici mai adevărat decît frumosul". Ostil prolixității și digresiunilor de orice fel, Caragiale își notează un *memento* în marginea ultimei sale scrieri : „Cu mare băgare de seamă la tot ce se poate suprima — *cît de mult*". Într-o nuvelă de Carmen Sylva, *Răzbunare*, răsfrîngerea unei raze de lună pe lama cuțitului ridicat asupra victimei deschidea o amplă paranteză lirică. Ascultînd bucata în lectura autoarei, Caragiale intervine nerăbdător : „Majestate, fiți umană, loviți odată !" [8] Povestea cu Petru și Paul din *Cîteva păreri*, unde în locul cuțitului aflăm o prozaică halbă de bere, nu e scornită pe de-a-ntregul de fantezia parodistului.

Caragiale „ținea mult să fie socotit moralist, adică observator de tipuri și caractere" [9]. În planul metodei artistice, năzuința amintită se traduce în riguroasa economie a mijloacelor și în selectarea lor după principiul efectului maxim : „personagiile nu trebuie prezentate cu detalii multe. Asta omoară imaginea vie. Chipul zugrăvit trebuie să surprindă printr-o singură trăsătură caracteristică. Un tic, un nume potrivit sau un gest valorează mai mult decît o pagină întreagă de descrieri" [10]. Din imaginea unui sever profesor, o concentrare portretistică egal de severă va

---

[5] Ioan D. Gherea, *Amintiri*, EPL, 1968, p. 27.

[6] Ecaterina Logadi, *Din amintirile mele despre tata*, în *Amintiri despre Caragiale*, Ed Minerva, 1972, p. 119.

[7] Luca I. Caragiale, *ibid.*, p. 44.

[8] A. Toma, *Caragiale — așa cum l-am cunoscut*, *ibid.*, p. 204.

[9] P. Zarifopol, *op. cit.*, I, p. 329.

[10] Ecaterina Logadi, *loc. cit.*, p. 119—120.

reţine numai nasul şi rigla. Aceeaşi parcimonie se cuvine respectată şi în descrierea ambianţei ; decorul în care evoluează personajele „trebuie să fie condensat, esenţial, ca pe el să se profileze puternic eroul". Împlinire exemplară a acestui principiu, începutul schiţei *Ultima emisiune* îi prilejuia autorului o mărturie de satisfacţie : „Voi nu ştiţi cu cîtă migală am lucrat eu o noapte întreagă la aceste cîteva rînduri. Asta este artă ! Din cîteva vorbe să redai atmosfera, fără multe detalii, ca şi cînd nu te-ai fi muncit s-o creezi" [11]. Răspunzînd unor observaţii critice formulate în cadrul noilor *Convorbiri* („Caragiale n-a văzut natura" — E. Lovinescu), scriitorul declara : „Îmi imputaţi că n-am în scrierile mele destulă iubire de *paysage*, de natură moartă, şi destul liric. Eu (nu că vreau să vă contrazic sistematic) cred că n-oi fi avînd, din toate astea, prea, foarte mult sau mult, dar cred că am destul ; şi mai cred că, peste *destul*, în artă, nu mai trebuie *de loc*. Pitorescul naturii însufleţite şi moarte, precum şi lirica, ele în de ele, aşa cel puţin socotesc eu, fac obiectul altor arte decît arta povestirii ; şi, astfel, eu le cred numai nişte ajutoare ale acesteia, al cărei obiect este cel mai interesant fenomen *quant à nous* : împrejurările izvorîte din felul particular al atîtor suflete şi minţi, asemănătoare, în general, cu ale noastre " [12], Ar fi greu de imaginat o mai răspicată profesiune de credinţă şi o mai strictă adecvare a ei la propria structură creatoare.

În temeiul acestor atitudini şi convingeri, poziţia anti-romantică a scriitorului intră în ordinea consecvenţei elementare. Lui Caragiale romantismul nu i s-a relevat decît sub aspectele sale caduce, între acestea mai ales prin dramaturgia sa excesiv retorică, lipsită de obiectivitate şi de rigoare compoziţională. Piesele lui Schiller şi Victor Hugo au, spunea el, „în loc de scene, nişte conferinţe, şi, în loc de acţiune, numai o sarbădă concurenţă de tirade retorice. [...] Din piesele acestea se pot scoate acte întregi, şi piesa rămîne tot piesă, şi fiece act e aproape de sine stătător, ca şi un organism de pe treapta zoologică din urmă, care, fragmentat în cîte părţi voieşti, îţi dă tot atîtea vietăţi de acelaşi fel" *(Cronica teatrală II)*. Consideraţiile finale par formulate anume spre a blama încălcarea unui principiu aristotelic : acţiunea — stipulează *Poetica* stagiritului — trebuie „să fie una şi întreagă, iar părţile să-i fie îmbinate în aşa chip încît, dacă se mută sau se taie una dintre ele, întregul să fie schimbat şi zdruncinat ; căci ceea ce poate fi adăugat sau nu, fără urmări însemnate, nu face parte din întreg" [13]. Rezerve identice exprimase Caragiale pe marginea dramei *Răzvan şi Vidra*, reproşîndu-i că „nu este clădită pe un plan de dramă, ci pe un plan de poveste", şi deplîngînd absenţa unei legături strînse între diversele ei secţiuni. Abaterea de la principiul coeziunii interioare fusese reprobată de Caragiale şi cu referire la proza epică, în cadrul epilogului parodic al nuvelei *Două loturi*. Nefiind unul din acei autori „cari se respectă şi sunt foarte respectaţi", povestitorul refuza să-şi urmeze eroul dincolo de acţiunea „unică şi întreagă", iar prin aceasta apăra concomitent preceptul clasic al separării genurilor : „Nu-i plăceau piesele de teatru în care comicul alternează cu duioşii sentimentale, căci, spunea el, e păcat să-mi strici cheful după ce m-ai făcut să rîd" [14].

---

[11] *Ibidem.*
[12] I. L. Caragiale, *Scrisori şi acte*, EPL, 1963, p. 67.
[13] Aristotel, *Poetica*, tr. de C. Balmuş, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1957, p. 30.
[14] Logadi, *loc. cit.*, p. 120.

Un moment în care scriitorul pare a se despărți teoretic de clasicism, de fapt rămînîndu-i în continuare atașat, îl marchează diatriba antiretorică din *Cîteva păreri*. Disciplina retoricii e asemuită acolo cu o „excelentă școală de croitorie", unde înveți cu de-amănuntul meseria, dar rămîi neinstruit asupra scopului : „Așa, cînd am ajuns și eu calfă și am voit să lucrez pe seama mea, cînd mi-a venit și mie un mușteriu, o idee, să-mi ceară o haină ca să se poată prezenta în lume, am pus mîna aiurit în grămada de vestminte și am trîntit în capul blond și buclat al unui copilaș de prințesă o mantie largă de pelerin nespălat, în spinarea unui arlechin șui o largă purpură imperială, iar pe umerii mîndri ai unui tînăr Cesar, o cazacă pestriță de paiață cocoșată. [...] Fiindcă un singur stil a fost uitat savantul meu curs să mă-nvețe, unul singur — stilul potrivit, tocmai acela care-mi trebuia, singurul care se poate numi stil". E de observat că, în țîșnirea sa antiretorică, Caragiale se plasează totuși pe terenul retoricii, combătînd-o — am zice — din interior. Faptul devine evident prin compararea formei cu veșmîntul, ceea ce denotă înțelegerea ei ca o realitate posterioară conținutului și în posibilă divergență cu acesta. În răspunsul pe care scriitorul plănuia să-l adreseze celor ce-i trimiteau manuscrise, solicintîndu-i oarecari intervenții de chirurgie estetică, descoperim aceeași poziție : „În principiu, prin rectificarea sau, altfel zis, prin repararea unei bucăți în versuri înțelegem firește prefacerea numai a expresiunii materiale, adică a cuvîntării, iar nu și a gîndirii, adică a poeziei în ea însăși. Tot astfel, cînd mergem la un meșter croitor să ne potrivească o haină ce nu ni se potrivește nu-i cerem să ne reformeze corpul, ci numai să ne răscroiască pe corp așa cum a crescut el, haina rău croită" [15]. Disocierea între „intenție" și „expresie", aflată în centrul dezbaterii din *Cîteva păreri*, invocă din nou prin analogie raportul dintre corp și veșmînt : „Dacă expresiunea formală nu poate îmbrăca potrivit intenționea, opera este un monstru inevitabil". Modul de a vedea lucrurile este, în esență, retoric ; el presupune existența distinctă a intenției și expresiei, chestiunea adecvării lor trecînd în sfera deziderateloi. Despre vechimea acestei concepții nu mai e cazul să vorbim. Școala retorică a antichității cultivase îndelung metoda transpunerilor stilistice, prin care discursul versificat și cel liber se puteau substitui unul altuia [16] ; statutul autonom al expresiei devenea astfel o concluzie firească. Ideea existenței de sine stătătoare a „sculelor" va reveni de mai multe ori sub condeiul lui Caragiale : „oare de hatîrul lor s-apucă meșterul să lucreze ciubote ? Ori de hatîrul ciubotelor ia, numai la trebuință și cuminte, scule după scule ?" (*Poveste*). Adevărata problemă — pentru noi — nu este însă de a ști dacă sculele sînt ori nu folosite cum trebuie, ci dacă ele posedă sau nu o existență deosebită de a operei. Caragiale a întors pe toate fețele chestiunea raporturilor dintre *ce* și *cum* în artă, concepîndu-le uneori ca o dependență riguroasă („totdeauna va fi un chip constant de raporturi între *ce* și *cum* se oglindește"), alteori acordîndu-le o anume elasticitate : în cutare scriere memorialistică „povestirea ne atrage și ne subjugă nu prin *cum*, ci prin *ce*" ; dimpotrivă, în *Macbeth*, „știind *ce* are să se

---

[15] *Opere*, VII, ESPLA, 1942, p. 473.

[16] E. R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*. În românește de Ado Armbruster, Ed. Univers, 1970, p. 176.

întîmple, nu te mai interesezi decît de partea pur artistică, *cum* are să se întîmple". Unica relație între cei doi termeni pînă aici nebănuită rămîne *identitatea* lor; în artă — domeniu al omonimiei infinite — nu există deosebire între *ce* și *cum*, pentru că a spune *altfel* un lucru înseamnă a spune *altceva*. Flaubert o știa prea bine cînd nota în marginea unei piese de Emile Augier: „Ce artă factice! Și ce absență de adevărată formă în această pretinsă formă exterioară! Ah! ipochimenii ăștia țin la comparația veche: forma este o mantie. Nicidecum; forma este carnea însăși a gîndirii, după cum gîndirea este sufletul vieții..." [17]. Ironizarea venerabilei comparații o vom regăsi la Pirandello, într-un pasaj al studiului despre *Umorism*. Asemănările parțiale cu șarja antiretorică a lui Caragiale nu ascund situarea autorului italian pe poziții estetice diferite: „Potrivit Retoricii, întîi se năștea gîndul, abia după aceea forma. Gîndul așadar nu se năștea gata înarmat, ca Minerva din capul lui Zeus: se năștea gol, sărmanul, iar Retorica îl învestmînta. Veștmîntul era forma. Retorica era, pe scurt, ca o garderobă de teatru: garderoba elocinței, unde gîndurile veneau să-și îmbrace goliciunea [...]. Și astfel gîndurile jucau, la vestiarul formei, rolul unor manechine. Cu alte cuvinte, forma nu era la drept vorbind formă, ci *formație*: nu era *născută*, ci *făcută*. Făcută după norme prestabilite: plăsmuită dinafară, ca un obiect. Era deci artificiu, nu artă; copie, nu creație" [18].

Dacă recurența anumitor imagini poate să ne destăinuie substanța unei gîndiri, la Caragiale va trebui să consemnăm — alături de comparația dintre formă și veșmînt — și pe aceea a operei de artă cu organismele naturale. Scriitorul recurge la ea mai întîi pentru a defini funcția creatoare a talentului („o operă de artă este o ființă, căreia insuflătorul de viață nu este, nu poate fi decît talentul"), apoi spre a marca deosebirea dintre *durabil* și *viabil* („Întrebarea noastră, față cu o lucrare de artă, nu poate fi decît aceasta: opera aceasta *viază*? Căci, încă o dată, dacă are viață — aibă-o pentru azi, mîine sau pentru veacuri — ea va fi trăit, și asta e condiția ființei, viața, nu durata vieții"), în sfîrșit pentru a pune în lumină imperativul adecvării interioare: „Așadar: potrivirea organelor cu viața, în natură — potriveala expresiunii cu intenția, în artă". „...Să ne întoarcem la vechea noastră comparație între opera de artă și ființa vie", spune la un moment dat Caragiale, subînțelegînd poate prin aceasta și vechimea în sine a imaginii. Concepția organicistă a artei are tradiții milenare. Ea descinde, cum a arătat O. Waltel, din platonism și reînvie în secolul al XVIII-lea, îmbrățișată deopotrivă de către Kant, Herder și Goethe, iar apoi de primii romantici. „Estetica organologică — observă T. Vianu — sistematizează cu mult succes idealul clasic al artei. Căci o artă de riguroasă compoziție, de forme închise, cum este aceea a clasicismului, impune în primul rînd comparația cu organismul" [19]. Era deci cu totul firesc ca, în viziunea organicistă asupra artei, Caragiale să recunoască propria sa viziune. Ca o consecință notabilă apare la el distincția dintre artistic și artificial sau, în alți termeni, dintre stil și manieră: „Între stil și manieră este aceeași deosebire ca între organismul necesar al ființei vii și structura voită a lucrului artificial". Interesantă este aici însăși folosirea termenilor

---

[17] G. Călinescu, *Cîteva despre Flaubert*, în *Cronicile optimistului*, EPL, 1964, p. 156.

[18] L. Pirandello, *L'umorismo*, în *Saggi, poesie, scritti varii*, Mondatori, 1960, p. 48—49.

[19] T. Vianu, *Mihail Dragomirescu*, în *Opere*, Ed, Minerva, 1973, p. 17.

de *manieră* și *stil*, ea implicînd un contact oarecare al scriitorului cu ideile esteticii clasice germane, unde noțiunile respective se bucurau de o largă circulație. Goethe scrisese un studiu intitulat chiar *Manieră și stil*, definind stilul drept pătrundere în esența realității, iar maniera ca menținere în subiectiv și aparent. A. W. Schlegel *(Despre raportul artelor cu natura, despre iluzie și verosimilitate, stil și manieră)* vedea și el în manieră un efect al imixtiunii particularului, în vreme ce lepădarea de individualism și accesul la originalitatea veritabilă dobîndeau atributul stilului. Hegel, în fine, definea maniera ca un „mod de reprezentare particular [...] dezvoltat prin repetare pînă la obișnuință", iar stilul ca supunere la condițiile materialului și ale unor feluri determinate de artă. „A nu avea nici o manieră — conchide Hegel — a fost de cînd e lumea singura manieră mare, și exclusiv în acest sens trebuie să-i numim originali pe Homer și Sofocle, pe Rafael și pe Shakespeare" [20]. Caragiale ar fi fost mirat să i se descopere asemenea confluențe — poate rodul îndepărtat al prieteniei cu Eminescu și al discuțiilor purtate cu el.

Mai vag reflectate în publicistica scriitorului, problemele construcției dramatice — după cum rezultă din unele mărturii — l-au preocupat totuși în mod stăruitor. Marea atenție rezervată în secolul al XIX-lea acestei laturi a artei teatrale, mergînd pînă la fetișizarea pieselor „bine făcute", n-a rămas fără ecou asupra autorului nostru. Comediografii francezi de succes — Scribe, Labiche, Victorien Sardou —, a căror școală o frecventase, erau în primul rînd excelenți constructori dramatici și așezau mai presus de orice imperativele de ordin tehnic: „Un subiect prezentat și dezvoltat cu dibăcie, o acțiune strînsă și rapidă, peripeții neașteptate, obstacole trecute cu bine, un deznodămînt neprevăzut, deși pregătit în chip savant..." (E. Scribe)[21]; „O piesă e un animal cu o mie de picioare care trebuie să se miște neîntrerupt; dacă încetinește, publicul cască; dacă se oprește, publicul fluieră" (E. Labiche [22]). Caragiale îi rămîne îndatorat lui Scribe în partea expozitivă a *Nopții furtunoase*, unde convorbirea a două personaje le trece în revistă pe toate celelalte, iar de Labiche se apropie prin grija acordată dinamismului progresiv al acțiunii, aspect relevabil în toate comediile, dar mai ales în *D-ale carnavalului* (piesă prezentată la concursul Teatrului Național sub un motto semnificativ: „*Allegro*"). Considerațiile directe ale scriitorului asupra domeniului în discuție sînt puține, dar revelatoare. O idee asupra căreia a revenit de cîteva ori este aceea a „teatrului fierbinte", în sensul solicitării emoționale neîntrerupte și intense: „un teatru, ca să placă, trebuie să fie fierbinte, să dogorească pînă-n fundul galeriei. Actorul, actorii, cînd ies pe scenă, trebuie să fie niște posedați, să aibă pe dracu-n ei: prin ochi, prin sprîncene, prin gură, prin vîrful degetelor, prin toți porii să scoată pe dracul acela și să-l arunce asupra publicului. O clipă să nu-l ierte pe public a-și veni în fire și a-și da seama de ce vor cu el: să-l ia repede, să-l zguduie, să-l amețească, să-l farmece, să-l aiurească, să-l smintească — mai știu eu cum să zic! Cînd or ieși din

[20] Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere de D. D. Roșca, Ed. Academiei, vol. I, p. 297, 299, 304.

[21] Cf. E. Gaiffe, *Le rire et la scène française*, Paris, 1931, p. 227.

[22] Cf. A. Carel, *Histoire anecdotique des contemporains*, Paris, 1885, p. 701.

teatru, nici doi ochi să nu fie uscaţi şi siguri : toţi să fie împăienjenaţi de emoţiune, umezi de plîns ori de rîs. "*(Teatrul Naţional* /I/ ; pasaj reprodus cvasi-textual în instantaneul dramatic *Începem*). Evident că asemenea cerinţe nu vizau exclusiv arta interpreţilor şi ar fi rămas neîmplinite în lipsa suportului dramaturgic adecvat. Lucrul rezultă limpede dintr-o mărturie ulterioară a scriitorului — un interviu al său din epoca berlineză, în care se opreşte cu precădere asupra chestiunilor de tehnică dramatică. „Trebuie să-ţi ţii publicul cu răsuflarea reţinută, într-o comedie, să-l duci din emoţie în emoţie. Să nu aibă timp să se gîndească. Şi asta — şi asta —şi asta, uite aşa, şi Caragiale se ridică în picioare, îşi pune mîinile în şold : „Vine bărbatul acasă, îşi găseşte nevasta cu altul. Tronc. — Apoi bine, Mitică ! De ăştia-mi eşti ? — şi faţă, nene, şi gesturi, şi acţiune ...nu ca la unii, cari ar începe cu o tiradă groaznică, cu comparaţii, cu frumuseţi de stil de-ţi vine să strigi : fals, fals, aşa nu simţeşte şi nu vorbeşte un om. — Aoleooo ! E groaznic aşa ceva. Un chin formal şi pentru actor şi pentru public. Patru-cinci ceasuri de tortură fără sfîrşit. Publicul cere să-i dai ghionturi — ca să spun aşa — în dreapta, în stînga, să-l înţepi în faţă, în spate, să-l sileşti să privească în sus şi în jos, să n-aibă pace nici un minut, să stea ca sub privirile unui hipnotizor. Cînd iese din teatru să se întrebe : Ce a fost asta, nene ?" [23] Suscitarea permanentă a interesului se conjugă cu postulatul claritătii, al expoziţiei edificatoare : „Şi să pregăteşti terenul. Să-i vorbeşti de Tache, de Mache, şi cînd apar aceştia pe scenă, să-şi zică plin de satisfacţie : Iată-l ! Acesta-i Tache ! Îl cunosc eu prea bine[24] !" O problemă de specială importanţă este pentru dramaturg prima ridicare de cortină : „De la început atîrnă de multe ori soarta unei piese teatrale. După cum e începutul, *andante* sau *con brio*, aşa se predispune şi publicul pentru scenele viitoare. [...] A, nu e lucru uşor să nimereşti cuiu' în cap" [25].

Ideile despre artă ale lui Caragiale îşi proiectează semnificaţia istorică pe fundalul epocii şi al personalităţii autorului, care reprezită — alături de Eminescu — cea mai închegată conştiinţă estetică în literatura română a secolului trecut. Dar acestei valori determinate temporal i se adaugă însuşirea actualităţii permanente. Meditaţia despre artă a scriitorului participă la destinul operei sale, păstrîndu-şi intact sigiliul perenităţii. Dacă am acorda vreodată credit disocierii dintre „intenţie" şi „expresie", am putea spune — polemizînd cu Caragiale — că preţul cel mai înalt revine aici expresiei. Aprecierea lui G. Călinescu se dovedeşte perfect adecvată şi zonei „teoretice" a scrisului caragialian : „Adevărurile spuse de el astfel sînt eterne şi suave, în vreme ce, spuse de alţii altfel, sînt confuze şi triviale".

---

[23] Horia Petra-Petrescu, *I. L. Caragiale intim*, în *Amintiri despre Caragiale*, p. 147, 149—150.

[24] *Ibidem*.

[25] *Ibidem*.

TEHNICĂ ȘI SEMNIFICAȚIE ÎN POEZIA LUI ION BARBU— EXEMPLE DE JOC

VIORICA NIȘCOV

O definiție posibilă a jocului ar putea suna : jocul este *act de conștiință* structurat pe formula binomică « ca și cum », formulă a simulacrului. Opusă formulei binomice « așa cum ». Formulă a *identității* cu realul.

Ca atare, jocul poate fi conceput, asemeni artei, ca o activitate modelatoare și abstractizantă; producătoare și de real, și de ideal; și determinată și liberă.

Cele două concepte sînt corelative. Deși nu se identifică cu ludicul, *arta* participă în mod esențial de *joc*. Este întotdeauna și joc.

Clasa *joc*, mărginindu-se la reprezentarea în conștiințe numai a schemei, chiar și în cazul în care se modelează situații umane complexe, este mai săracă decît clasa *arta*, deși mai largă.

Arta și jocul se întrepătrund, în dozaje felurite, pe teritoriul recunoscut ca atare fiecăruia din ele, în orice specimen posibil de artă sau de joc. Întrepătrunderea ființează însă în planul, adînc, al esenței ontice a fiecăruia din cei doi termeni sateliți.

Dincolo de marginile acestui domeniu al profunzimilor, în care mixtura e implicit și inevitabil dată, arta poate integra joc și prin opțiunea deliberată a fanteziei artistului, la nivelul structurilor de suprafață. Îl poate integra ca *fenomenalitate* așa cum integrează orice alt obiect de referință. În acest din urmă caz avem a face cu joc în joc. Precum, aiurea, cu teatru în teatru, pictură în pictură, basm în basm.

Gama modalităților de înglobare fenomenală în artă a jocului se întinde de la reproducerea descriptivă și explicită de jocuri *in actu*, de rețete de joc sau jucării, și pînă la jocul implicit, uneori criptic, cu însești elementele intrinseci operei : joc al liniilor, culorilor, sonurilor, timbrelor, tensiunilor, registrelor stilistice.

Poezia europeană modernă de la jumătatea secolului trecut încoace a instaurat progresiv ca una din tendințele-i estetice dominante cultivarea expresă și abundentă a ludicului sub toate întruchipările. Dar mai cu seamă sub forma jocului cu elementele poeticii.

Ceea ce echivalează cu un plus de intelectualizare, marcat de încifrarea în arabescul dialectic al opozițiilor împinse voit către paroxism, a datelor unei meditații inexplicite, dar pregnante, asupra materiei însăși a literaturii.

Integrînd — fenomenal și deliberat — *joc*, cu toate aluviunile pe care acesta le implică, poezia ajunge să-și autofigureze recursiv condiția

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 375–379, București, 1975.

și totodată s-o proiecteze asupra cititorului. Cu alte cuvinte, *modelarea*, *abstractizarea*, *libertatea*, ca termeni ai definiției pe care am dat-o jocului, se valorifică, pe de-o parte, prin reduplicare; fertilizează, pe de altă parte, contextul matrice în care apar: dubla tensiune ludică *(ontic dat* și *fenomenologic asumat)* distilează substanțele, propulsînd poezia către sfera esențelor pure.

Înglobarea manifestă de joc este astfel procedură indexică: poezia trimite la sine, atrage atenția asupra propriei naturi!

De aceea, nu-i de mirare că un poet intens intelectualizat ca Ion Barbu, care a trăit adînc și răscolitor ispita cunoașterii absolute, care și-a asumat într-atît de drastic condiția poeziei încît a abandonat scrisul, este și un rafinat al ludicului. Ion Barbu face parte din confreria poeților la care jocul se manifestă efectiv ca plan esențial al poeziei, participînd nemijlocit atît de ceea ce am numi *fizica* operei cît și de *metafizica* ei.

Să gîndim fie și numai numele de cicluri, *Isarlîk* sau *Uvedenrode*. Ele ne pot apare ca rod de visare modelînd ludic lumi închipuite ca tărîmuri de joc, în măsură să amintească, între altele, de regatele imaginare în felul *Vaduz*-ului Bettinei și al lui Clemens Brentano sau al *Orplid*-ului lui Mörike, plăsmuiri romantice atît de afine sensibilității lui Barbu. La rîndu-i, *Joc secund* ca nume de ciclu trimite — metonimic — la viziunea, de asemenea romantică (în descendență platonică), a cosmosului ca joc: jocul secund implică în mod necesar, ca premisă, jocul primordial.

Dincolo de această primă — dar subțire — instanță ludică se impun însă analizei mai întîi modul și măsura în care, înlăuntrul ciclurilor, fiecare poem în parte justifică și încorporează ideea de joc, iar mai apoi, relațiile de sens ludic care se țes *între* poeme.

Ne vom mulțumi, aici, să ilustrăm primul demers analitic (joc la nivelul poemei) cu două texte din *Joc secund*, iar ultimul (joc la nivelul ansamblului) prin evocarea cîtorva coordonate semnificative ale ciclului *Isarlîk*.

★

Un procedeu de referință ludică difuză, dar nu mai puțin certă, utilizat de Barbu constă în structurarea textului pe o suită de repere ce se retrag pe măsură ce sînt avansate următoarele, carusel sub raza căruia nimic nu se șterge definitiv, o reprezentare negată fiind nu pur și simplu anulată ci, fie și numai parțial, integrată — prin efect de ecou — celei care îi urmează. Mișcarea este de val între valuri, iar senzația indusă, de vertij ușor. Acest joc de *positio-refutatio*, echivalență, în verbal, stilizată la nivel de discurs poetic, a procedurilor ludice de tip „illynx" (cum zice Roger Caillois)[1], cultivate abundent și de avangarda anilor '20, se instituie uneori în principiu compozițional.

De pildă, *Lemn sfînt*.

Prima strofă, prin circumstanțele spațiale și modale introduse creează iluzia, relativizată numai de absența verbului, a unei acțiuni iminente: „În văile Ierusalimului, la unul, / Păios de raze, pămîntiu la piele: / Un spic de-argint, în stînga lui, Crăciunul, / Rusalii ard în dreapta-i cu inele". Epicul ce dă semne a voi să se închege are drept refe-

[1] *Les jeux et les hommes*, Paris, 1958, pp. 67—70.

rinţă de subtext fabulosul folcloric. Crăciunul şi Rusaliile trimit la personificări de felul celor care apar ca personaje întreprinzătoare în basm sau colindă. Sfîntul *nenumit* evocă, dat fiind contextul, legenda.

Aşteptarea este însă frustrată. Acţiunea nu are loc. Strofa a doua infirmă sugestia iniţială prin fixarea explicită a imaginii în icoană şi, drept urmare, prin convertirea fabulosului în simbol: „Pe acest lemn ce-aş vrea să curăţ, nu e / Unghi ocolit de praf, icoană veche! ". Crăciunul, Rusaliile, sfîntul nu mai sînt personaje ale unei părelnic făgăduite naraţiuni fabuloase ci doar figuraţii simbolice, încremenite în icoană. Această ipostază este şi ea, la rîndu-i, depăşită prin instituirea unei noi instanţe miraculoase: transsubstanţierea, materia degradată filtrînd în esenţă pură: „Văd praful — rouă, rănile — tămîie". Suprafaţa pictată ar fi acum doar cadrul în care dogma se însufleţeşte. Figurile ar prinde din nou să se mişte. Sfîntul ar fi „făcător" şi ar săvîrşi miracolul. Dar percepţia este, instantaneu, repusă în chestiune. Certitudinea de-o clipă se de stramă în interogaţia dubitativă care încheie, de fapt, versul: „Văd praful — rouă, rănile — tămîie? "

Recursul la mişcarea în val, la jocul de planuri consecutiv afirmate şi infirmate, dar totodată şi simultan coprezente, nu poate fi rodul întîmplării. Mutaţia triplă care structurează discursul poetic — de la incidenţă narativă, la lirică descriptivă gen *Gemäldegedicht*, iar de aci din nou la sugestia, prin metonimie, a epicului (miracolul nu poate fi gîndit în afara unei scheme evenimenţiale în flux) —, ca şi modul *deschis* în care este conceput, deschidere marcată de întrebarea finală — pot fi interpretate ca ilustrări, la nivel de imagine, a necuprinderii şi infinitudinii sacralului. *Sfîntului* — dincolo de chipu-i bidimensional — nu i se poate atribui existenţă perceptibilă. Pare zadarnic însuşi gestul de a-l numi, de a-i stabili identitatea. Nu poate fi decît gîndit, sub specia categoriei, a categoriei *alterităţii*.

„Sfînt alterat, neutru, nepereche" este comentariul; pe modelul vechiului gen emblematic, comentariu prin triplă conotaţie de ordinul negării, al întregului poem.

Cum sugeram, acest procedeu „fugat", inclus de depănarea sintagmatică a poemei îşi găseşte proiecţia în paradigma fiecăruia din segmentele textului.

Dacă e să ne limităm numai la versul final, *alterat* duce simultan gîndul şi la coruperea cărnurilor, şi la sentimentul alienării şi urgisirii, şi la decăderea în profan, şi la cea mai abstractă circumscriere a ceea ce am numi „polul obiectiv al onticului": pol categorial într-atît de abstract şi generic încît cugetarea se declară neputincioasă a-l defini — *altul* rămîne indefinibil, altminteri decît tautologic, în toate filozofiile.

Neutru sugerează, la rîndu-i, şi pasivitate, şi impasibilitate, şi absenţă, şi asexualitate, şi sterilitate.

În fine, *nepereche* evocă şi asimetrie, şi aritmie, şi singularitate, şi ciuntire, şi stingherealâ, şi absoluitate.

În plus, nu doar primul ci şi celelalte două atribute comportă, fiecare în seria sa paradigmatică, componenta *alt*, *altul*, *alter*. Fie că e vorba, rece, constativ, de un oarecare *alt* în raport de oarecari *alţi*, fie că e vorba, dramatic, deceptiv, *de altul* în raport de aşteptările neîmplinite ale unui eu. Alteritatea sfîntului, proclamată astfel energic şi de un

număr de ori egal cu numărul de mutații contextuale ale discursului poetic, apare ca singura certitudine pe care succesiunea căutărilor implicate aici în jocul de *punere — respingere* este în măsură să o instituie.

★

Alt mod al utilizării jocului îl consacră pe acesta în resort al reveriei poetice. O anume încărcătură ludică inițială declanșează seria de imagini destinată să coaguleze poemul.

Astfel este *Izbăvită ardere.*

Axa poemului e o mișcare binară : 1) *pregătirea* și 2) *consumarea* unui act de dublă expansiune, respectiv *cosmică* (amurgul soarelui) și *vitală* (împerecherea păsărilor).

Momentului de explozie îi urmează cel de reducție și sublimare a materiei.

Corespunzător, prima strofă este în registrul intensităților tari : roșu de jăratic, incandescență, pastă densă înotînd în sînge, învolburare, joc de globuri și curbe — mod traectorial prin excelență propriu mișcării cosmice : „Curcanii au mutat pe soare șirul / De gîturi cu, nestinși, cartofii roșii. / La cerul lăcrămat și sfînt ca mirul / Rotunzi se fac și joacă pîntecoșii !"

Strofa secundă se retrage în registrul suav, estompează contururile, rarefiază și fluidizează substanța, lexicul conotează domoliri, împuținări, stingeri. Săvîrșirea nupțiului însuși are timbru stins, sub semn de lună și întinderi de ape : „Șuvița stelei noi întinge-n ape, / Un stăpînit pămînt ascultă ani, / Pămîntul s-a lipit de steaua-aproape. / Nuntesc, la curtea galbenă, curcani".

Cele două momente și strofe nu se opun însă absolut. Ele se *interincl ud*, încrucișat și dialectic. Versul III din prima strofă („La cerul lăcrămat și sfînt ca mirul") prefigurează calmul momentului secund. Ultimul vers al strofei a doua („Nuntesc, la curtea galbenă, curcani") este ecoul palid al erupției de violentă lumină din strofa primă.

Acest montaj dinamic de opoziții semnifică — titlul însuși ne-o spune — eliberare de materialitate prin act, purificare prin săvîrșirea arderii, consfințită de trecerea diurnului în nocturn. În abstract, ea înseamnă putința convertibilității unei entități în alta.

Or, tocmai ideea de *mutație* în substanțe este dezvoltată cu pornire de la motivul ludic inițial. Păsările sînt aici *subiect ludic*, în calitate de rubiconzi oficianți ai dansului ritual. Ele sînt însă și *obiect de joacă* : fantezia poetică le aruncă în galaxie, gigantice. În această dublă ipostază ludică ele participă, sferoizi incandescenți, ca parteneri egali, la jocul de faze al soarelui.

Umilă, penibilă, stupidă orătanie, curcanul, smuls ogrăzii pentru o clipă, devine prin alchimie ludică făptura magnifică ce se împărtășește — și ne împărtășește — de etern și universal.

Un plan ludic suplimentar și subaltern îl implantează (indiferent de va fi fost ori nu intenția poetului) însăși alegerea eroilor curcani. O anume ironie de apostat, vizînd bonom pe Leconte de Lisle și pe ai săi ciraci, se țese fin în marginea textului și a curcanilor.

★

Cum am spus deja, degajarea relaţiilor dintre texte în cadrul ciclurilor evidenţiază suprapuneri de planuri de joc.

Exemple la îndemînă oferă, la o analiză oricît de sumară, ciclul *Isarlîk.*

Astfel textele ciclului plăsmuind joc *ca atare*, sub o formă ori alta, îngăduie prin însuşi acest fapt conceperea întregului ciclu ca o structură ilustrînd — graţie ambianţei — modalitatea *jocului* în *joc.*

Un prim mod de joc, mimetic, ni se dezvăluie în invocarea cetăţii-cadru. Aceasta stă sub semnul « ca şi cum »-ului ludic. Este „reală" şi totodată ideală. „Reală" prin energice sugestii de epocă şi colorit local (ţară turcită, minarete, caicuri, polcovnici). Ideală, prin succesiunea muzicală, „în canon", a seriei modelelor pe care le închide. Modele ce se determină succesiv doar spre a se nega : jovialitatea balcanică se întrupează în buna turcime în care se ascunde însă o grecime ultimă, care la rîndu-i nu este decît cosmopolita spiritualitate alexandriană, la rîndu-i dovedită a fi, nuclear, spirit de geometrie : „Fie să-mi clipească vecinice, abstracte, / Din culoarea minţii, ca din prea vechi acte, / Eptagon cu vîrfuri stelelor la fel, / Şapte semne, puse ciclic : El Gahel".

Pe acest ecran ludic general, constituit *a posteriori* (şi sprijinit şi de autocomentariile poetului), se proiectează planuri suplimentare de joc.

În *fabulaţie* : pantomima negoţului („Deschideţi-vă, porţi mari ! / Marfă-aduc, pe doi măgari, / Ca să vînd acelor case / Pulberi, de pe lună rase, / Şi-alte poleieli frumoase"), evocarea „danţului" („Paşi agale / Cu paşale, / Paşi bătuţi / Cu arnăuţi. / Sprinteni, spornici, / Cu polcovnici / De tot sprinteni, / De tot sus"), zbenguiala canină („Fox frumos / Cu dinţi oţele / Şi preţ mare / La căţele, / Fox nebun / Scurt de coadă / Fuge-n lume, / Se înnoadă !").

În *construcţia versului* : decalcul de ritmică şi rimare de cîntec infantin, cîntecul de copii fiind prin definiţie *joc* şi *spirit de joacă.*

În *„atmosferă"* : rezultantă a jocului, dar în acelaşi timp şi matrice de joc, este *exultanţa, jubilaţia* cetăţii, beată de hazul Hogei. Cetatea se joacă pentru că rîde şi rîde pentru că e prinsă în vîrtej de joc.

Rîsul izvorăşte în esenţă din aceea că spaţiul Isarlîk înseamnă în fond eternitatea însăşi, ascensiunea în idee — vezi, bunăoară, finalitatea valorilor recunoscută a fi întruchipată în geometrie, autosanctifierea Hogei, hipostazierea, în hohot, în fiecare vers al ciclului, a modului « ca şi cum », recursul la „atemporale" modele poetice de folclor etc.

Ceea ce înseamnă, la drept vorbind — conform definiţiei noastre —, consemnarea jocului ca izbăvire de glodul contingentului, ca integrare în regnul limpid al libertăţii spiritului, eliberare ce este nu numai de speţa celei pe care orice act al intelectului o comportă implicit, ci şi de categoria *actului figurat* contemplat ca atare, explicit :

Cînd noi a Turchiei floare
Într-o slavă stătătoare
Dăm cu sîc
Din Isarlîk.

PROZA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ DE AVENTURI

EMIL MANU

Romanul polițist are, nu numai la noi, o circulație paradoxală; pe de o parte specia este repartizată de critici *para-literaturii*, autorii de romane fiind puși în aceeași situație cu textierii și libretiștii, opera lor fiind mai mult divertisment decît artă; pe de altă parte, tirajele acestor cărți sînt mai mari decît ale cărților de poezie și de critică. Pentru călătorul obișnuit din Occident un roman polițist înseamnă, de exemplu, o posibilitate de petrecere a timpului într-o călătorie, mai ales cu trenul; cartea interesează ca obiect de „industrie literară", nu ca obiect de artă cu utilitate documentară, pentru că după lectură este lăsată pe perna fotoliului din tren sau aruncată pe geam.

Asemenea cărți, producții tipice de gen, executate sau confecționate cu o dexteritate dusă pînă la virtuozitate de „scriitori" din afara literaturii, oferă omului obosit de muncă ora sau orele posibile de relaxare. Este ciudat faptul că, deși condamnate direct și vehement, aceste romane polițiste sînt căutate de cititori foarte culți și foarte rafinați. Reticența teoretică este aproape generală, dar în practică această falsă literatură este elogiată. La noi, Camil Petrescu a combătut cu seriozitate genul polițist al romanului.

Revolta lui Camil Petrescu era legitimă și se referea la faptul că romanul (sau povestirea) polițist(ă) aparține, în producția de serie, unei literaturi schematizate sau, mai exact, sistematizate. Autorii de romane polițiste, care fac o astfel de literatură de consum, știu foarte bine să organizeze suspense-ul, intriga polițistă, enigma, descifrarea mobilurilor crimei (sau loviturii devenită „temă literară"), loviturile de teatru, tensiunea epică etc. Dar nu e mai puțin adevărat că asemenea procedee tehnice, fără să fie duse la epuizare, fără să devină scopuri în sine, sînt cunoscute de toți prozatorii din toate timpurile. Scriitorul adevărat însă nu schematizează ci subordonează schema posibilă pe plan tehnic procesului de transfigurare artistică. O crimă în sine sau o descoperire în sine a unei crime, fără alte semnificații, nu intră desigur în sfera literaturii, și Camil Petrescu avea dreptate.

Judecînd astfel lucrurile putem spune că F. M. Dostoievski a scris romane polițiste sau mai exact a utilizat tehnici polițiste în *Crimă și pedeapsă* sau în *Frații Karamazov*, dar nu l-a interesat misterul crimei (sau blestemul existențial) decît ca un mijloc de prezentare a unei condiții umane.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 381–384, București, 1975.

În literatura română interbelică a existat un bun roman polițist, practicat de scriitori de mîna întîia ca Liviu Rebreanu, Gib I. Mihăescu, Victor Ion Popa. Cu toate că romanul *Amîndoi* nu se ridică din punct de vedere estetic la nivelul lui *Ion* sau al *Pădurii spînzuraților* (și aici sînt momente polițiste) nu e un roman de serie. Gib I. Mihăescu ne-a dat prin *Donna Alba* un polițism de ținută, care se integrează organic în structura narațiunii.

Romanul lui Victor Ion Popa, *Velerim și Veler Doamne*, poate fi apropiat de categoria romanului anchetă. Un extraordinar roman polițist poate fi considerat *Baltagul* de M. Sadoveanu, sau chiar *Bietul Ioanide* de G. Călinescu; o bună schemă polițistă găsim în nuvela lui Slavici *Moara cu noroc* sau în *Comoara*.

Scriitorii noștri interbelici nu sînt influențați, deși trăiesc în epoca „romanului negru", în epoca romanului de violență pentru violență, impus și colportat de James Hadley Chase și Peter Cheyney. Contemporanii noștri cunosc succesul romanului negru din Franța mai ales prin seria auspiciată de Gallimard (Série noire), cunosc nuanța existențialistă a genului prin cărțile lui Léo Malet, Albert Simonim și Auguste Le Breton sau ale italianului Giorgio Scerbanenco. Dar romanul negru, de cruzime și de stil „cascador", n-a prins.

Într-o posibilă clasificare a cărților polițiste se desprind mai multe stiluri: romanul de aventură (de cele mai multe ori eroică), romanul polițist propriu-zis (dezvăluirea misterului crimei) și romanul de spionaj. Nuanțările nu sînt lipsite de interes pentru cercetător.

Romane polițiste propriu-zise, de tip clasic, au scris la noi, printre alții, Theodor Constantin *(Urmărirea abia începe, Fiul lui Monte Cristo* și *Enigma „profesor Rebega")*, Nicolae Mărgeanu *(Cercul magic, Romanul care ucide)*, Petre Sălcudeanu (autorul unui serial: *Bunicul și păcatele lumii, Un biet bunic și o biată inimă, Moartea manechinului, Un bunic și o biată aventură)*. Un loc aparte ocupă în literatura genului romanele de spionaj ale lui Haralamb Zincă *(Moartea vine pe bandă de magnetofon, Limuzina neagră)*; romane de spionaj mai pot fi citate cele ale lui Theodor Constantin: *Crizanteme pentru Erna*, Stelian Sîrbu: *Am ucis moartea*, Petre Vîrlan: *Zborul harpiilor*. Lista ar putea fi extinsă; bibliografic vorbind, se scrie la noi o cantitate impresionantă de literatură polițistă; aproape fiecare editură are o colecție consacrată acestor stiluri de romane. Recent, Vlad Mușatescu și-a imaginat o carte din jocurile unui detectiv *(De-a v-ați ascunselea)*, Ion Ochinciuc tratează în romanele sale subiecte din perioada imediat postbelică *(Nopțile colonelului Bojan)*, Ioan Dan scrie un roman de capă și spadă cu acțiune în vremea lui Mihai Viteazul *(Curierul secret)*, tînărul prozator Dan Davidovici concepe un roman de spionaj tehnic în *Ultima aventură a lui Nat Pinkerton*, un prozator de literatură eroică, Aurel Mihale, debutează în genul polițist cu volumul de nuvele *Nimeni nu moare singur*, în care ne dă și un foarte concis microroman de spionaj *(Îngerul negru)*. Ca și Haralamb Zincă sau ca Mihai Stoian, Aurel Mihale pornește de la niște *dosare* reale, sau de la niște existențe reale, ajungînd la verosimilități artistice, nerămînînd la descrierea detectivistă a urmăririi ca-n romanele lui Horia Tecuceanu, de exemplu.

Scriitorul contemporan care dă o anumită interpretare artistică romanului polițist, transformîndu-l în roman-anchetă, e D. R. Popescu. În *F*, în *Vînătoare regală*, în *Cei doi din dreptul Țebei*, ca și în mult discutatul *O bere pentru calul meu*, D. R. Popescu organizează, prin personajul său Tică Dunărințu, *o anchetă* extrem de complexă (pe planuri diverse), nerespectînd o schemă și avînd numai un pretext fals polițist în dezvoltarea unei acțiuni egală cu fresca unei epoci.

În prim plan cărțile lui D. R. Popescu nu sînt romane polițiste decît ca pretext literar.

Eugen Barbu, în colaborare cu Nicolae Paul Mihail, ne-a oferit un roman polițist cu subiect din lupta antifascistă *(Războiul undelor)*, text ce a avut la bază un scenariu de televiziune. Războiul antifascist a prilejuit și lui Theodor Constantin un subiect în cel mai bun roman al său *La miezul nopții va cădea o stea.*

Cultivînd genul clasic al romanului polițist ne-a dat o tentativă în acest domeniu Nicolae Tăutu *(Insula liniștită, Enigmatica Solveig)*. Pasionat enigmist se arată a fi Leonida Neamțu *(Toporul de argint)*, convertind polițismul la aventura fantastică și la antiaventură *(Terra Or, Aventură și contraaventură, Chirie pentru speranță, Înotătorul rănit, Moartea ca o floare de nu mă uita)*.

Radu Theodoru dă uneori evocării istorice o tentă de roman „de spadă și capă"; Constantin Chiriță utilizează în mod indirect tehnica polițistă în *Cireșarii* și în mod direct în *Trandafirul alb*, ajungînd la un fel de antiliteratură polițistă. Ion Grecea își plasează acțiunile polițiste la Drobeta-Turnu Severin *(Moartea lebedei)*, Florin Grecea utilizează frontiera ca izvor tematic *(Enigma de la frontieră)* etc.

Lista ar putea fi continuată. Din enumerarea numelor și operelor (multe ne-au scăpat) publicate în colecții speciale ale editurilor (Sfinx, Aventura, Clepsidra, Enigma etc.) reiese în mod clar un lucru: dacă romanul polițist problematic — de tip Agatha Christie — a avut adepți la noi încă din perioada interbelică, romanul de spionaj s-a născut numai după Eliberare, în perioada în care unele cercuri imperialiste încercau să stăvilească drumul spre socialism al poporului nostru. Putem spune că romanul polițist românesc aparține aproape în exclusivitate epocii contemporane. Se poate vorbi și de caracterul autohton al romanului nostru polițist, creat în condițiile socialismului. Astfel, literatura polițistă devine un instrument educativ, o parte integrantă a literaturii noastre în general. La noi se face însă, din păcate, în mod curent confuzia dintre romanul polițist și cel de spionaj.

Se pare că din punct de vedere al orientării tematice romanul polițist românesc a consumat faza romanului-document, bazat pe dosare reale și pe fapte autentice, descrise cu un coeficient mic de evadare și se îndreaptă spre romanul de ficțiune, spre faza de roman polițist social. Constantin Chiriță, Th. Constantin, Leonida Neamțu, Haralamb Zincă, Rodica Ojog-Brașoveanu, Nicolae Mărgeanu, Petre Sălcudeanu sînt autorii cei mai reprezentativi de romane polițiste și de spionaj cu implicații sociale (în ultima categorie intrînd mai ales Theodor Constantin).

Dacă H. Zincă este un autenticist, Leonida Neamțu este un ficționist, dacă R. Ojog-Brașoveanu este o specialistă, o tehniciană a genului, N. Mărgeanu sau Petre Sălcudeanu nu scriu în mod premeditat romane polițiste etc.; nuanțările ar putea continua.

La noi nu s-a dezvoltat încă o critică a romanului polițist; n-au apărut lucrări teoretice asupra acestui gen, ca de exemplu în literatura franceză, amintind lucrarea semnată de Boileau și Narcejac *(Le roman policier*, Paris, Payot, 1964). Discuțiile ce s-au dus, anchetele ce s-au organizat pe această temă pledează pentru integrarea acestui gen în literatura propriu-zisă [1].

[1] Revista „Tribuna" a consacrat acestei specii literare un întreg număr: an. XVIII, nr. 15(903), 11 aprilie 1974. Revista „Pentru patrie" a dedicat cercetării istorice a speciei o rubrică, începînd cu nr. 4 din 1974; semnatarul rubricii: Petru Pintilie.

MEMORIALISTICA LITERARĂ CONTEMPORANĂ

BUCUR ŢINCU

Gen complex, fără limite precise ca domenii şi speţe — jurnal intim, autobiografie, confesiuni retrospective, evocări de călătorie, mărturii literare — şi nici ca artă compoziţională, memorialistica a fost mereu prezentă în arena literară, insinuîndu-se în acelaşi timp în diverse alte specii : proza istorică, povestirea, interviul etc. De la Marc Aureliu şi Sf. Augustin la André Malraux, literatura memorialistică s-a afirmat prin sute de opere care s-au bucurat totdeauna de favoarea unui public larg de cititori, fiind repede traduse dintr-o limbă în alta. Fertilitatea genului este complexă, fiind legată şi de libertatea largă de compoziţie, în sensul că nu există tipare obligatorii pentru tehnica scrierii memoriilor, modalităţile esenţiale reducîndu-se la jurnalul intim şi la confesiunea retrospectivă, în cadrul cărora se folosesc cele mai variate procedee. Un alt izvor al bogăţiei memorialisticii este de natură psihologică, constînd în nevoia înnăscută de confesiune a omului, de comunicare a unei experienţe deosebite, a fixării pentru posteritate a unor evenimente excepţionale, a unei epoci frămîntate sau a unor momente plenitudinare, a întîlnirii cu unele personalităţi exemplare, ca şi în efortul de autodefinire sau de justificare retrospectivă pe plan moral sau social a diferiţilor oameni de seamă.

Fie că au fost de tip psihologic şi eseistic, predominate de reflecţii asupra problemelor cruciale ale omului, ale vieţii sociale, ale filozofiei şi artei literare (H.F. Amiel, André Gide, Gabriel Marcel, T. Vianu, Petre Pandrea), fie descriptive şi narative, în care domină reflectarea evenimentelor istorice, sociale şi literare însoţite de comentarii asupra lor, inclusiv portretele marilor personalităţi din epocă (Fraţii Goncourt, B. Constant, I. Ghica, N. Iorga), memoriile au interesat totdeauna istoria literară şi istoria propriu-zisă pentru cunoaşterea unor fapte sau a atmosferei unei epoci, a vieţii sufleteşti a marilor scriitori, a reacţiei lor la problemele morale şi intelectuale din epoca în care au trăit, sau pentru geneza unora din operele lor şi pentru atmosfera literară a vremii etc.[1]

Apreciind importanţa multilaterală a memoriilor, Octavian Goga sugera în *Fragmente autobiografice* (1933) că „la urma urmelor fiece om care se respectă trebuie să-şi scrie memoriile", adăugînd însă că „de obicei

[1] Corespondenţa care uneori s-a constituit în jurnal intim este de asemenea o preţioasă sursă documentară şi un model de realizare literară, devine o speţă literară independentă, cum reuşeşte să demonstreze Al. Săndulescu în *Literatura epistolară* (Ed. Minerva, 1972), fapt pentru care nu o includem în cercetarea de faţă.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 385–392, Bucureşti, 1975.

memoriile se scriu atunci cînd oamenii încep să-și piardă memoria" (pag. 43). Aici Goga a formulat o rezervă manifestată deseori la adresa genului, mai ales a memoriilor retrospective, scrise la mulți ani după evenimente, cînd în mod inevitabil devin uneori „antimemorii", prin unele deformări provocate de uitare, de confuzii sau completări de imaginație, ceea ce l-a făcut pe Goethe să-și intituleze memoriile *Poezie și adevăr*[2], relevînd amestecul de subiectiv și obiectiv din structura memoriilor.

Din acest motiv s-a formulat un anumit scepticism la adresa genului, acordîndu-se mai multă simpatie și încredere jurnalelor intime sau jurnalelor de creație care, prin caracterul lor spontan și imediat de surprindere a faptelor cînd ele s-au produs și au fost trăite, ar prezenta garanția autenticității istorice și psihologice mai mult decît memoriile redactate după decenii.

S-a susținut totuși că deși „sînt o artă fără public", atunci cînd sînt scrise cu intenția de a fi publicate în viitor, jurnalele intime sau de creație nu pot evita deformări intenționate, inerente subiectivității omenești. Această situație este deplin explicabilă, deoarece memoriile de toate genurile nu sînt cronici brute de evenimente trecute sau prezente, ci o operă de selecție și de organizare a faptelor în funcție de preocupările dominante ale autorilor, de optica lor afectivă și ideatică, de imaginația și talentul lor[3]. Cu toate rezervele teoretice față de memorialistica de diferite tipuri și de unele aprecieri minimalizatoare că ar fi un gen facil, ea s-a dovedit irezistibilă celor mai înzestrate spirite și s-a impus de-a lungul vremii, alături de istoria propriu-zisă, ca o foarte apreciată „petite histoire" care, coroborată cu alte surse documentare, a luminat multe din obscuritățile unei epoci sau fața ascunsă a unor personalități ilustre.

O imagine parțială dar concludentă a bogăției genului în literatura universală a realizat-o binevenit Silvian Iosifescu prin antologia în două volume *Literatura confesiunilor. De la Cellini la Malraux* (Ed. Minerva, 1972), în a cărei *Prefață* schițează esențial și unele probleme teoretice de bază ale actului memorialistic.

Tradiția memorialisticii românești este de asemenea impunătoare, începînd cu cronicarii[4], cunoscînd un mare impuls din epoca romantică pînă astăzi. Astfel, Dinicu Golescu, I. Codru-Drăguşanu, I. Ghica, V. Alecsandri, C.A. Rosetti, B.P. Hasdeu, T. Maiorescu, Iacob Negruzzi, G. Panu, I. Slavici, N. Iorga, E. Lovinescu sînt numai cîteva nume care ilustrează memorialistica noastră literară, fără a mai menționa memorialiștii din alte numeroase domenii: politic, militar, diplomatic, istoric, teatral, muzical, cinematografic, de vînătoare[5].

---

[2] J. W. Goethe, *Poezie și adevăr*, traducere în românește, prefață și note de Tudor Vianu, Ed. Minerva (BPT, 1967).

[3] Asupra problemelor teoretice ale memorialisticii vezi Tudor Vianu, *Figuri și forme literare* (1946), dar mai ales Cornelia Ștefănescu, *Momente ale romanului*, Ed. Eminescu, 1973, p. 191—240.

[4] G. G. Ursu, *Memorialistica în opera cronicarilor*, Ed. Minerva, 1972.

[5] O imagine de ansamblu a memorialisticii românești moderne a fost realizată parțial și cu unele defecte de editare în cîteva antologii: *Cartea amintirilor* (1944) de V. V. Haneș și C. Firăescu, cuprinzînd texte din 41 de autori de la Eliade Rădulescu încoace; *Cartea amintirilor. Din copilăria și tinerețea scriitorilor noștri* de C. Firăescu, prefață de Gh. Ghiță, Ed. I. Creangă, 1973, care conține confesiunile a 20 de scriitori; Gr. Tăușan, *Antologie de amintiri literare* (1945), cu texte din peste 30 de memorialiști.

În paginile de față ne interesează exclusiv memorialistica literară, adică memoriile scrise de scriitori și despre scriitori în ultimele trei decenii, precum și reeditarea memorialisticii literare din trecut, apărută în aceeași perioadă.

Marele număr de memorii literare contemporane ne obligă să le încadrăm în cîteva categorii carateristice. Cea mai importantă dintre ele o formează memoriile confesive, de amploare, scrise direct de marii scriitori, reflectînd viața lor, în întregime, sau într-o perioadă îndelungată. Le menționăm în ordinea cronologică a apariției lor.

Poet și filozof, Lucian Blaga, mort în 1961, și-a evocat tinerețea în *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, operă apărută postum[6]. În abordarea confesivă a vieții, Lucian Blaga își manifestă încă o dată personalitatea lui carateristică, prin reacțiunea interiorizată, meditativă, față de universul ambiant, pe care îl axează în jurul unui Eu dominant și aproape ermetic. Retrăirea în memorie a copilăriei din Lancrămul natal, de care sufletește nu se va despărți niciodată, a anilor de studii din Sebeș, Brașov, Sibiu și Viena, debutul literar sprijinit de Sextil Pușcariu și de N. Iorga, întîia vizită la București în 1919 și căsătoria — constituie etapele hotărîtoare ale confesiunii poetului, în care evenimentele externe ocupă un loc redus și adesea nesemnificativ.

Ne emoționează cînd Blaga scrie mereu cu majuscule Mama și Tata, însoțind cu toate menajamentele aceste ființe venerate, dar dă prea puține fapte esențiale despre liceul din Brașov sau Univesritatea din Viena, pe care spiritul său le-a perceput desigur.

Din păcate, confesiunile lui Blaga care ne dau acces într-o oarecare măsură la cunoașterea poetului se opresc în jurul vîrstei de 25 de ani, ca și ale lui Goethe, lăsînd descoperită vîrsta maturității, care a definit și impus personalitatea lui literară și filozofică, în cadrul epocii interbelice.

Filozoful Ion Petrovici (1882—1970), care a fost și un plăcut scriitor de memorii și însemnări de călătorie, și-a reconstituit traiectoria existenței lui senine și echilibrate în volumul *De-a lungul unei vieți. Amintiri*, apărute în 1966, care întregește volumele sale de memorialistică publicate anterior — *Din amintirile unui băiat de familie. Amintiri universitare* și *Figuri dispărute*. Spre deosebire de Blaga, la Ion Petrovici sînt predominante evenimentele ambiante. Cele care privesc copilăria și adolescența sînt de o banalitate surprinzătoare, dar cele de la maturitate impun cînd evocă relațiile filozofului cu colegii din țară și străinătate, participarea activă la congrese internaționale de filozofie sau cu alte procupări, în Franța, Algeria, Belgia, Austria și în țările nordice, între 1930—1939. Cîteva portrete de foști profesori și colegi — T. Maiorescu, C. Georgian, A.D. Xenopol, Mihai Ralea — întregesc acest volum străbătut de optimism și tonicitate și scris de un artist al cuvîntului care ne amintește stilul puținilor filozofi și totodată artiști ai cuvîntului ca Schopenhauer sau Jean Marie Guyau.

Un alt umanist a vremii noastre, istoric și critic literar, Tudor Vianu, a publicat un *Jurnal*[7], care însă nu conține note zilnice, cum sugerează titlul, ci însemnări și reacții față de oameni, situații, cărți, probleme de limbă, literatură și artă. Scrie și despre sine cîteva pagini de consistentă

[6] Ediție îngrijită și cuvînt înainte de George Ivașcu, Ed. Tineretului, 1965; ediția a II-a, îngrijită, cu un cuvînt înainte de George Ivașcu, Ed. Eminescu, 1973.

[7] Ed. I, 1961, ed. a II-a, Ed. Eminescu, 1970.

autobiografie intelectuală, dar precumpănitoare sînt notele în care vorbește despre probleme și despre oameni, scriitori și artiști care au marcat momente semnificative în viața noastră literară și culturală dar și în orientarea spirituală a autorului. Capitolele *Cunoașterea de sine* sau *Idei trăite* conturează etape ale biografiei lui morale, efortul de autodefinire, reflecțiile permanente ale unui moralist umanist de tip clasic. Dintre ideile majore menționăm cele despre artă ca muncă și despre înalta conștiință a muncii : „Artistul — scrie Vianu — este reprezentant de seamă al forțelor constructive ale lumii" sau „Arta este creație și bucurie. Cînd orice muncitor va dobîndi conștiința unui artist, fața lumii se va schimba".

Cunoscut ca savant lingvist, istoric și critic literar, Sextil Pușcariu s-a revelat acum ca memorialist, lăsînd posterității una dintre cele mai pasionante scrieri ale genului : *Călare pe două veacuri. Amintiri din tinerețe : 1895—1906* [8]. Sextil Pușcariu evocă minuțios ambianța complexă a mediului intelectual și social unde și-a făcut studiile — Leipzig, Viena și Paris — între anii 1895—1906, fiind exemplară pentru felul cum își organiza viața spirituală un student român preocupat intens de pregătirea lui, acum aproape 80 de ani. Scrise cu talent de povestitor și portretist inspirat, uneori prolixe și nelipsite de unele naivități de exprimare, însemnările lui Sextil Pușcariu sînt interesante și pentru reconstituirea atmosferei literare și intelectuale românești de la începutul veacului, el avînd relații cu toți scriitorii și savanții din epocă, mai ales din cadrul Academiei, de care fusese însărcinat, în 1906, să redacteze *Dicționarul limbii române*, asupra căruia face o interesantă expunere în volumul de memorii.

Una din realizările remarcabile ale memorialisticii românești au constituit-o volumele de *Memorii* ale lui Demostene Botez [9]. Autorul este adînc pătruns de importanța și responsabilitatea actului memorialistic, atribuindu-i în *Preludiu*, în primul rînd, o mare valoare de cunoaștere și de educație, precum și o valoare etică și socială. S-a considerat dator să-și scrie memoriile nu pentru ceea ce a însemnat viața lui, ci a altora, ele reprezentînd aspecte ale culturii, ale societății noastre, ale istoriei literare sau ale istoriei pur și simplu.

Demostene Botez reconstituie etapele hotărîtoare ale vieții lui : copilăria, desrădăcinarea, colegii, anii de studenție, cercul *Vieții românești*, această parte avînd cea mai mare pondere în volum. Evocările sînt de o consistență intelectuală și literară cu totul aparte, în care lirismul este greu stăpînit de dorința comentatorului obiectiv, iar arta portretului sobru, esențial și cald este cuceritoare.

În volumul al II-lea, Demostene Botez reconstituie anii de război și epoca de după aceea, vicisitudinile morale ale profesiei de avocat și de publicist, călătoriile prin țară și în străinătate (Germania și Franța), întîlnirea și prietenia cu poetul simbolist Francis Jammes, sfîrșind prin evocarea atmosferei învăluitoare a Parisului istoric și literar al anilor 1930—1931.

Un moment reprezentativ al memorialisticii noastre contemporane îl constituie apariția *Jurnalului* lui Gala Galaction [10]. El cuprinde în-

[8] Apărut la EPL, în 1968, prin grija nepoatei scriitorului, Magdalena Vulpe.

[9] Ed. Minerva, vol. I, 1970 ; vol. II, 1973 (seria Memorialistică).

[10] Gala Galaction, *Jurnal*, vol. I, ediție îngrijită de Maria Galaction-Țuculescu și T. Vîrgolici. Prefață și note de T. Vîrgolici, Ed. Minerva, 1973. Un alt volum memorialistic al lui Gala Galaction, cu caracter fragmentar, a apărut anterior, în culegerea *Oameni și gînduri din veacul meu* (1955), realizată de T. Vîrgolici.

semnări şi scrisori din perioada 1898—1912, unind într-o aleasă fuziune valoarea documentară cu cea literară. Emoţionant prin sinceritatea în faţa celor mai grele încercări morale, atrăgător prin portretele şi relatările asupra contemporanilor, mai ales asupra prietenului său Tudor Arghezi, *Jurnalul* lui Galaction este şi un tablou al unei epoci frămîntate şi al unei societăţi bogată în contraste şi contradicţii. Pagini de istorie şi de literatură, *Jurnalul* lui Gala Galaction nu este numai opera lui cea din urmă cunoscută, dar şi cea care-i încoronează drumul literar, îndelung şi rodnic.

Un jurnal de mare extindere, cuprinzînd viaţa autorului în mai multe decenii, a publicat poetul avangardist Saşa Pană sub titlul *Născut în '02. Memorii. File de jurnal. Evocări* (Ed. Minerva, 1973). Cele aproape 700 de pagini — prea numeroase pentru ceea ce oferă conţinutul — cuprind însemnări, multe anodine, din viaţa autorului, mult prea minuţios relatate şi nu întotdeauna de reală semnificaţie memorialistică. Din jurnal se desprinde însă o mare pasiune pentru literatura de avangardă, aceasta constituind în fapt justificarea documentară a volumului care putea fi de o extindere mult mai redusă faţă de interesul său intrinsec [11].

Fragmente de memorii de oarecare extindere, reflectînd viaţa interioară şi cea de toate zilele, o constituie *Cartea pierdută* de Domniţa Gherghinescu-Vania [12]. Însemnări, reflecţii, cîteva scrisori compun această carte de mare sensibilitate, inteligenţă şi talent literar, în prezentarea zbuciumului şi suferinţei finale a unei fiinţe înzestrate, poetă şi traducătoare din Alain Fournier şi Valéry Larbaud, sfîrşită în 1970, preţuită şi admirată de numeroşi scriitori din epocă. Densa prefaţă a lui Mihai Gafiţa dezvăluie aspecte ale vieţii ei închinată artei, iubirii şi prieteniei [13].

Alţi scriitori şi-au reconstituit traiectoria vieţii, literaturizînd-o cu libertatea şi fantezia proprie fiecăruia. Din seria acestor autobiografii fac parte : Agatha Grigorescu-Bacovia, *Poezie sau destin. Viaţa poetului* (Ed. Eminescu, 1971) ; Claudia Millian, *Cartea mea de aduceri aminte* (1973), în cea mai mare parte privind viaţa ei cu Ion Minulescu, dar şi propria creaţie literară ; Ion Vlasiu, *Drum spre oameni*, roman autobiografic, în parte reeditat (3 vol., Ed. Eminescu, 1970) [14] ; Iosif Constantin Drăgan, *Prin Europa* (vol. I—II) (Ed. Eminescu, 1973 — 1974) tot roman autobiografic, care constituie debutul literar al autorului şi totodată afirmarea lui ca scriitor.

O altă categorie de memorii care solicită o atenţie aparte este aceea a amintirilor diverse despre scriitori, adică cele care prezintă omul şi împrejurările lui de viaţă, din care ar putea rezulta o înţelegere mai bună a realizării operei.

---

[11] O analiză critică mai minuţioasă a volumului a întreprins-o Mircea Zaciu în *Bivuac* (Ed. Dacia, 1974), sub titlul *Născut la deranjamente*.

[12] Ed. Cartea românească, 1972. Cu o prezentare şi postfaţă de Zaharia Stancu, Şerban Cioculescu, Gh. Gherghinescu-Vania şi Mihai Gafiţa.

[13] Menţionăm încă la categoria memoriilor cu caracter fragmentar : Const. Şăineanu, *Amintiri* (1947), document autobiografic al remarcabilului lexicograf ; Eugen Barbu, *Jurnal* (1966), însemnări din anii 1944—1965, inteligente şi interesante prin sinceritate şi inedit. S-au publicat postum două jurnale sub nivelul operei anterioare a autorilor : Barbu Delavrancea, *Jurnal de război*, ediţie Emilia St. Milicescu, Ed. Militară, 1972 ; N. D. Cocea, *Jurnal*, ediţia Al. Gh. Sava, 1974.

[14] I. Vlasiu a publicat şi un jurnal de creaţie în trei volume, *În spaţiu şi timp* (Ed. Dacia, 1970—1973) cuprinzînd notele şi reflecţiile unui înzestrat gînditor despre artă şi viaţă.

Printre acestea menționăm în primul rînd cele ale membrilor de familie ai scriitorilor, soții, frați, fiice sau fii. Ele constituie mărturii directe și prețioase despre viața intimă a scriitorilor, temperamentul lor, felul de a lucra, relațiile cu alți scriitori, părerile lor despre evenimente contemporane, afecțiuni și repulsii, în general amănunte semnificative cu o anumită valoare în profilul de ansamblu al individualității lor. Din această grupă de amintiri fac parte : Agatha Grigorescu-Bacovia (soția poetului), *Viața poetului* (1962, 1972) ; Fany Liviu Rebreanu, *Cu soțul meu. Gînduri, imagini, întîmplări* (1963) ; Puia Florica Rebreanu, fiica scriitorului, *Zilele care au plecat* (1969) ; Claudia Millian (soția poetului), *Despre Ion Minulescu, Omul, Poetul, Veșnicia* (1968) [15] ; Ștefana Velisar Teodoreanu, soția lui Ionel Teodoreanu, *Ursitul. Evocări, Amintiri* (1970 ; 1973) ; Vasile Sadoveanu, fratele scriitorului, *Bădia Mihai, Amintiri și evocări* (1968) ; Profira Sadoveanu, fiica scriitorului, *Planeta părăsită* (1970), amintiri literaturizate despre Mihail Sadoveanu ; Gerda Barbilian, soția poetului, *Ion Barbu. Amintiri* (1975). Caracteristica acestor memorii este căldura evocării și afecțiunea cu care sînt scrise. Crîmpeie de viață, scene și episoade familiale sînt retrăite în autenticitatea lor, devenind fapte de istorie literară, amănunte care ar putea deschide perspective noi în cunoașterea structurii intime a scriitorilor respectivi, dar care se cer confruntate și verificate cu alte surse documentare, pentru a circumscrie subiectivismul firesc al autorilor.

Cea mai numeroasă grupă de memorii despre scriitori, peste 25 de volume, a fost scrisă de prieteni sau de scriitori mai tineri, de confrații lor de meșteșug, care i-au frecventat pe „maeștri", au colaborat cu ei, au fost ajutați de aceștia, i-au stimat și iubit. Cu puține excepții, aceste memorii evocă uneori grav, alteori anecdotic, dar condescendent și admirativ, impresii, întîmplări, discuții și alte amănunte din viața scriitorilor și cenaclurilor literare, care cu timpul au cîștigat o relativă valoare documentară, mai ales pentru scriitorii astăzi în majoritate dispăruți sau mai puțin cunoscuți.

Realizate în maniera proprie fiecărui autor, volumele de amintiri din această categorie nu au o valoare literară și documentară egală, unele fiind esențiale și interesante, iar altele avînd caracter predominant descriptiv, impresionist și fragmentar. Le înregistrăm pe cele mai consistente : D. Karnabatt, *Bohema de altădată* (1944) ; Otilia Cazimir, *Prietenii mei scriitorii* (1960) ; M. Sevastos, *Amintiri de la Viața românească* (1966) ; I. M. Rașcu, *Amintiri și medalioane* (1967) ; Mihai Șerban, *Amintiri* (1968) ; Vintilă Rusu-Șirianu, *Vinurile lor. Ore trăite cu...* (1968) ; Al. Cerna-Rădulescu, *Arbori din țara promisă* (1972) ; Virgil Carianopol, *Scriitori care au devenit amintiri* (1973) ; Onisifor Ghibu, *Amintiri despre oameni pe care i-am cunoscut* (1974) ; I. Peltz, *Amintiri din viața literară* (1974) ; Camil Baltazar, *Evocări și dialoguri literare* (1974) ; Barbu Solacolu, *Evocări. Confesiuni, Portrete* (1974) ; Al. Raicu, *Luminile oglinzilor* (1974) ; Ion Th. Ilea, *Mărturisirile unui anonim* (1974) ; Șerban Cioculescu, *Amintiri* (1975) [16].

[15] Inclus în volumul autoarei, menționat anterior, *Cartea mea de aduceri aminte* (1973).

[16] Unele volume de amintiri, evocînd fragmentar un număr mare de scriitori, cuprinzînd subiecte prea disparate sau reproducînd articole deja publicate, unele de interes numai cultural, le înregistrăm ca atare : Ion Pas, *Carte despre vremuri multe* (1963) ; *Prezențe 1919—1967* (1968) ; *Aducere aminte* (1972) ; *Evocări* (1973) ; Victor Eftimiu, *Portrete și amintiri* (1965) ;

Cu puține excepții, aceste volume de o mare diversitate evocă scriitori din perioada interbelică, fiind caracteristice pentru restituirea atmosferei literare a epocii mai mult decît pentru portretele și concepția artistică a scriitorilor. Totuși, portretul lui N. Iorga din amintirile lui Barbu Solacolu sau Șerban Cioculescu, cele ale lui Al. Cerna-Rădulescu se cuvin menționate aparte.

Prin faptul că un număr de scriitori au fost evocați, în circumstanțe variate, de mai mulți memorialiști, contribuția lor la istoria literară nu poate fi neglijată.

Prețuirea genului memorialistic s-a manifestat în ultimele decenii și prin reeditarea unor opere reprezentative ale genului, apărute în trecut, valoroase prin calitatea lor documentară și literară: T. Cipariu (ediția Maria Protase, 1972); G. Sion (Radu Albala, 1966, 1973); I. Slavici (George Sanda, 1967); N. Iorga (Valeriu și Sanda Râpeanu, 1973); Petre Pandrea (Gh. Stoica și G. Ivașcu, 1971); G. Panu (Z. Ornea, 1971); Iacob Negruzzi (Corneliu Bărbulescu, 1970); E. Lovinescu (Eugen Simion, 1970); A. P. Bănuț (Mircea Zaciu, 1966, Petronela Negroșanu, 1974); Ion Pop Reteganul (Ion Apostol Popescu și Serafim Duicu, 1966); Mihail Sadoveanu (Ion Bălu, 1970); C. A. Rosetti, *Jurnal* (Marin Bucur, 1974). La aceasta se adaugă *Mărturisiri literare* (Iordan Datcu, 1971), cuprinzînd confesiunile celor mai reprezentativi scriitori din perioada interbelică, despre creația lor, făcute de aceștia în anii 1932 — 1933, în cadrul seminarului de literatură română de la Facultatea de litere din București, condus de către D. Caracostea, în spiritul concepției sale asupra genezei operei literare.

Alte reeditări de memorii s-au făcut sub forma adunării în volum a amintirilor despre scriitori, publicate anterior în mod izolat. Din această serie fac parte culegerile: *Coșbuc văzut de contemporani* (Al. Husar și Georgeta Dulgheru, 1966); *Amintiri despre Caragiale* (St. Cazimir, 1972); *Amintiri despre Titu Maiorescu*, *Amintiri despre Sadoveanu* și *Amintiri despre Ibrăileanu* (Ion Popescu-Sireteanu, 1973—1974). O reunire de memorialistică literară din perspectiva unică a evocării, prin care înțelege omagierea și venerația predecesorilor, a realizat-o I. Oprișan în *File de istorie literară* (1972)[17].

Interviul literar aparține memorialisticii prin caracterul lui parțial confesiv și prin aceea că prin intermediul lui un scriitor își teoretizează

Isaia Răcăciuni, *Amintiri din lumea literară* (1967); G. Oprescu, *Amintiri și evocări*; Ioan D. Gherea, *Amintiri* (1968); I. Valerian, *Chipuri din viața literară. Amintiri și interviuri* (1970); Oscar Han, *Dălți și pensule* (1970); Aurel Leon, *Umbre* (1970); Liviu Călin, *Portrete și opinii literare* (1972); Mihai Cruceanu, *De vorbă cu trecutul* (1973); Cela Delavrancea, *Mozaic în timp. Impresii, călătorii, portrete, amintiri* (1973); Ion Clopoțel, *Portrete și amintiri* (1973); Aurel George Stino, *Grădina liniștii* (1974). Cîteva volume de amintiri sînt dedicate unui singur scriitor: *Ion Pillat. Mărturii despre om și poet* (1947); Constant Ionescu, *Camil Petrescu, Amintiri și comentarii* (1968); Florin Steriade, *Artur Enășescu. Amintiri. Texte. Fotografii. Date bibliografice inedite* (1972); Bazil Gruia, *Lucian Blaga inedit. Amintiri și documente*, Ed. Dacia (1974).

[17] Despre cenaclurile literare din trecut s-a publicat: *Junimea*, o culegere de memorii și scrisori, 2 vol., îngrijită de Cornel Regman (1971); despre cercul „Vieții românești", memoriile lui M. Sevastos și Demostene Botez; despre „Sburătorul" condus de E. Lovinescu, a se vedea Ieronim Șerbu, *Vitrina cu amintiri* (1973), Camil Baltazar și I. Valerian în volumele de amintiri menționate. De asemenea, Ioana Postelnicu în „România literară", 9/1968 și masa rotundă despre același cenaclu în „România literară", 17/1969.

concepția literară sau fixează o etapă și un bilanț al activității sale, care în perspectiva vremii cîștigă valoare de istorie literară. El are o anumită tradiție în literatura noastră [18], întărită prin republicarea în ultimele decenii a unor culegeri apărute anterior : F. Aderca, *Mărturia unei generații* [19], I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac* (1967), interviuri luate unui număr de 37 scriitori în epoca interbelică, retipărite din „Viața literară", Profira Sadoveanu, *Stele și luceferi* (1968), retipărite din „Adevărul literar și artistic" (1936—1937), Vasile Netea, *Interviuri literare* (1972), retipărite din presa literară interbelică, Ion Masoff, *Despre el și despre alții* (1973), convorbiri retipărite cu 50 de scriitori din epoca interbelică.

Interviul în care predominante sînt ideile mai mult decît elementele biografice și impresiile l-a practicat cu multă virtuozitate Ion Biberi, om de știință și literat, în *Lumea de mîine văzută de ...* (1945) și *Orizonturi spirituale*, *Dialoguri* (1968). Alte dialoguri de idei cu valoare memorialistică le-a purtat Matei Alexandrescu în *Confesiuni literare. Dialoguri* (1971), cuprinzînd convorbiri cu scriitori de-a lungul a patru decenii, unele republicate, altele inedite. Răspunzînd la întrebări ingenioase și scrutătoare, scriitorii au dezvăluit taine de atelier, concepția lor despre misiunea literaturii, despre felul lor de a lucra, reflecții asupra problemelor zilei, asupra condiției morale și materiale a scriitorului în societate. Valoarea documentară a interviului poate fi chiar superioară memorialisticii familiale care relevă mai mult elemente de atmosferă decît de idei și procese literare de creație, relevate de scriitorii înșiși.

---

[18] Istoria interviului la noi a fost schițată de Vasile Netea în prefață la *Interviuri literare*, Ed. Minerva, 1972.

[19] Publicat inițial în 1929. Retipărit sunb același titlu în 1967, cu o prefață de Valeriu Râpeanu.

FOLCLORUL—IZVOR DE INSPIRAȚIE PENTRU ROMANTICII AMERICANI

MONICA PILLAT

Literatura americană s-a format și a crescut în condițiile specifice marelui continent, care pentru europenii exploratori a însemnat începutul altei lumi, iar pentru băștinașii locurilor a marcat, cu cruzime și pentru totdeauna, inevitabil, sfîrșitul.

Pentru a înțelege complexitatea acestei literaturi și caracteristicile romantismului american, pentru a putea diferenția și sublinia trăsăturile sale definitorii în raport cu Europa, se impune un studiu atent al bogatului folclor, unde s-au adunat basmele, legendele și credințele oamenilor de pe noul continent în deosebite timpuri, fie ei indieni, europeni sau negri, și care au contribuit împreună la crearea unui climat aparte.

Colonistul european al secolului al XVII-lea, de formație puritană, a găsit în America atmosfera păgînă a mentalității indiene, aplecată spre deificarea elementelor naturii, avînd ca zei benefici: taurii albi, femeia-paianjen și corbul aducător al focului din cer [1].

Strămoșii indianului, concepuți ca niște amfibii, ieșiseră cu mii de ani în urmă din întunecimile unor ape subterane, unde trăiau. Se manifesta și credința că viața începuse o dată cu venirea din văzduh a unei femei cerești, purtînd cu sine semințele tuturor plantelor și animalelor pentru a le împrăștia pe pămîntul virgin.

Eroii basmelor indiene, fii ai vîntului de miazănoapte, frați cu cerbii și bourii, se puteau lesne metamorfoza în tauri și monștri oceanici și aveau puteri ascunse asupra tuturor viețuitoarelor.

În mitologia și practicile indianului, colonistul puritan a văzut efectele magiei negre, farmecele diavolului, incitația la păcat. Indianul a simțit în european primejdia sfîrșitului, ivirea „demonului alb" [2].

Treptat a apărut o literatură de propagandă puritană împotriva vrăjitoriei și a ritualurilor indiene, și nu e surprinzător faptul că primii scriitori americani au fost preoți și predicatori, „aleși ai lui Dumnezeu", tălmăcind profanilor voința absolută a unei divinități aspre și răzbunătoare [3].

Astfel, Colton Mather, în *Memorable Providences, Relating to Witchcraft and Possessions* (1689) și în *The Wonders of the Invisible World* (1963), Ed. Tylor, în *God's Determination Touching His Elects*, și Johnathan Ed-

[1] *The Life Treasure of American Folklore*, New York, 1961, p. 48—53.
[2] Richard M. Dorson, *American Folklore*, Chicago, 1966, p. 16—18.
[3] R. W. Stallmand, A. Waldhord, *American Literature*, New York, 1961, p. 34.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 393–397, București, 1975.

ward, în *A Divine and Supernatural Light, Immediately Imparted to the Soul by the Spirit of God*, revelă destinul unei umanităţi damnate prin prăbuşirea lui Adam, salvarea sufletului prin penitenţă fiind pusă sub semnul întrebării, ea depinzînd numai de neclintita hotărîre divină.

Folclorul puritan abundă în apariţii spectrale de vase naufragiate, vrăjitoare şi balene demonice, manifestînd un interes deosebit pentru senzaţional. În acelaşi timp, se observă intenţia permanentă a puritanilor de a explica mulţimii că foamea, robia, naufragiile, hoţiile, evadările, seceta sau inundaţiile sînt semne al voinţei cereşti, pedepse trimise de Dumnezeu unui popor de păcătoşi [4].

Deşi nu s-ar putea stabili vreo afinitate între cele două tipuri de mentalităţi, substratul fiind diferit, remarcăm totuşi în legendele lor un simbol constant: balena.

Indianul se simte frate cu monstrul apelor, poate chiar coborî în adîncuri, vieţuind acolo o vreme. La un moment dat, omul îşi trădează semenul, optînd pentru traiul solar. Spre răzbunare, avalanşe de peşti, jungle de alge încearcă să-l sfîşie, pentru a-l încorpora pe vecie regnului lor.

Corăbierul puritan e atras magic de balena care îi devine prieten şi îi ajută la pescuit. Mai mult decît atît, el se lasă înghiţit de monstru. În pîntecele acestuia, se află o tulburătoare prezenţă feminină. Trădarea vine curînd, cînd eroul, sfătuit de echipaj, îşi străpunge cu o săgeată de argint prietenul vrăjitor [5]. Explicaţia că balena ar fi fost un spirit malefic rămîne ambiguă.

Reacţia albului însă e diferită de cea a indianului. Ucigînd balena, albul îşi pierde personalitatea, ratînd iremediabil, indianul prin acelaşi act dobîndeşte un plus de cruzime, un ascendent asupra apelor.

Scriitorii romantici americani s-au inspirat atît din folclorul indian cît şi din cel al puritanilor.

Corbul, aducător al focului din cer, apare într-o versiune specifică în poezia lui E.A.Poe, unde ajunge mesagerul enigmatic al lumii de dincolo. Totodată, pasărea îşi pierde consistenţa materială, devenind o stare funebră de spirit, un ecou al sfîşierii interioare a poetului.

Tot din folclorul indian, Longfellow a reţinut şi cîntat faptele semizeului Hiawatha, vestit prin modul în care a adus pacea unui ţinut bîntuit de năpaste. Spre deosebire de eroul basmelor europene, Hiawatha nu s-a luptat cu balaurul vrăjitor ci l-a neutralizat printr-un efort ordonator, izbutind să pieptene părul plin cu şerpi al fiarei.

În poemul lui Longfellow, Hiawatha se înalţă maiestuos în mijlocul unei naturi exotice fascinante.

Atît Melville cît şi Poe au fost atraşi de simbolul balenei, de ideea oceanului ca mediu de iniţiere în transcendent şi au asimilat creator atît interpretarea dată de indian, cît şi cea prezentă în legenda puritană. La Melville, Ahab şi Moby Dick reeditează la modul romantic istoria biblică despre Abel şi Cain, unde Ahab ar putea deveni Cain iar Moby Dick — — fratele urmărit spre a fi ucis, cu deosebirea că balena albă capătă semni-

[4] *The Life Treasure of American Folklore*, p. 79.
[5] *Ibidem*, p. 90.

ficații mai complexe, îmbogățite prin filonul indian, ea identificîndu-se cu universul ca esență și aparență.

Mai tîrziu, Hemingway va relua ideea înfrățirii omului cu natura în : *The Old Man and the Sea*, vorbind despre uriașul pește al adîncurilor în termenii idealului inaccesibil.

O dimensiune amplu reflectată în opera romanticilor americani este și aceea a damnării puritane, principiul absenței liberului arbitru, însoțit de viziunea fatalistă asupra destinului.

Hawthorne a încercat, ca și frații Grimm, Achim von Arnim, Clemens Brentano etc., în Europa, să valorifice folclorul, creînd premizele și sugerînd surse de inspirație pentru literatura romantică americană. El a început prin a rescrie legende puritane despre vrăjitorie, carnavaluri, sabat, magie neagră, în *Twice Told Tales*. Multe teme din creațiile populare prelucrate astfel au intrat în scrierile sale de mai tîrziu : *The Scarlet Letter*, *The Marble Faun*, *The Maypole of Merry Mount*, precum și în nuvele ca : *Young Goodman Brown*, *My Kinsman Major Molineux*, *Feathertop* etc[6].

Imaginea mascaradei și a carnavalului demonic apare și în nuvelele lui Poe : *The Cask of Amontillade*, *Hop Frog*, *The Mask of the Red Death*, *William Wilson* etc., unde travestiul devine o dramatică ipostază a eului. Pisica neagră, întrupare a maleficului, spectrele și corăbiile fantomă din folclorul puritan, prezentate în schema narativă a istorisirilor de tip „ghost-story", ajung la Poe în : *The Black Cat*, *MS Found in a Bottle*, *The Narrative of Arthur Gordon Pym* etc., simboluri ale unei grave neliniști.

Folclorul exploratorilor a adus în plus față de cel al puritanilor motivul călătoriilor fantastice pe mări populate cu sirene, șerpi, diavoli și suflete rătăcitoare. Ținuturile de pe noul continent li se dezvăluiau căutătorilor de comori într-o revărsare de belșug și primejdii, presărate cu cetăți de aur și fîntîni cu apă vie.

E interesant de observat, pentru literatura ulterioară a Americii, o anume ambiguitate a naturii care, fascinantă prin bogăție și frumusețe, sugerează călătorului un adevărat tărîm al făgăduinței, dar de fapt posedă o sălbăticie sumbră, ostilă omului. Această dualitate a naturii o vom întîlni mai cu seamă la Hawthorne, în proza căruia pădurile sînt nade pentru erou, împingîndu-l la pierzanie, dar și la Melville, Bierce și Faulkner, unde pădurea este nu numai lăcaș al păcatului și tentație malefică, ci cale spre adînc, revelatoare a transcendentului.

De asemenea, călătoria ca temă de predilecție în romantismul american este ilustrată de Poe, Melville și mai apoi de Faulkner.

După colonizarea Americii, avem de-a face cu o literatură semicultă, prezentă în ziarele locale, almanahuri, colecții de zicale și obiceiuri. Se semnalează imaginea personajului popular D. Crockett, un fel de Münchausen american, înzestrat cu neobișnuite capacități fizice, care se ține de farse, rîzînd pe socoteala slăbiciunilor celor din jur[7]. Silueta sa apare în nuvelistica lui Poe, fiind reprezentată de eroul de tip Hans Pfaal, iubitor de

---

[6] D. Hofmann, *Form and Fable in American Fiction*, New York, 1965, p. 99, 130.
[7] Richard M. Dorson, *op. cit.*, p. 200.

performanţe spectaculoase, iar schema narativă a povestirii „tall-tab" e preluată în structura epică a exagerărilor succesive, în crearea unei tensiuni specifice vizînd deznodămîntul burlesc.

Chiar şi *Moby Dick* poate fi considerată ca urmînd jaloanele povestirii de vînătoare de tip „tall-tab"[8], prin faptul că imaginea centrală — balena albă — creşte infinit prin aglomerări de informaţii, sugestii, mărturii contradictorii, digresiuni ştiinţifico-filozofice care-i diversifică la maximum conţinutul.

Mai apropiată de folclorul indian se află creaţia colectivă a pădurarilor şi hotarnicilor. Omul e frate cu fiarele sălbatice iar vînătoarea e văzută ca un act de pătrundere în adîncul intim al firii. Această ipostază o regăsim la Faulkner în *The Bear*, unde vînătoarea înseamnă ritual, comuniune a profanului cu sacrul.

Pe de altă parte, vînătoarea şi în general uciderea, în folclorul yankeu şi yorkez, sînt considerate încălcări ale legilor naturii, iar omul omorîndu-şi semenul,— pasărea, se ucide pe el însuşi[9]. Legenda *Esau şi Gorbey* aduce mult cu *The Rime of the Ancient Mariner* a lui Coleridge, cumulînd aceleaşi rezonanţe, cu precizarea că americanul rămîne sceptic în privinţa răscumpărării prin penitenţă.

O temă specifică folclorului yankeu şi yorkez este înstrăinarea : eroul se însingurează fie prin uciderea vietăţii-frate, fie prin imposibilitatea adaptării la mediul american. Se profilează pe de o parte silueata orfanului de ţară, care părăsind Europa nu-şi găseşte căminul visat în America şi e condamnat la perpetuă rătăcire, ipostază preluată de preromanticii W. Irving şi W. Austin, dar şi de Henry James mai tîrziu. Pe de altă parte, se remarcă personajul popular adaptat noilor condiţii, uriaşul generos îndrăgit de romanticii transcendentalişti (Emerson, Thoreau, mai tîrziu Whitman), eroul adamic fraternizînd cu natura[10].

Sudicii, păstrători ai unei mentalităţi şi tradiţii feudale, au construit un folclor medieval romantic, cu eroine serafice, răpiri şi catastrofe. Sclavii negri au contribuit în folclorul sudic la atmosfera sumbră a legendelor, imprimînd un ton de fatalism dureros cîntecelor şi poveştilor care, pe lîngă destinul nefericit al eroilor, abundă în evenimente supranaturale explicate la modul puritan[11]. Acest amestec unic de romantism medieval şi violenţă, împerecherea de contraste ivită din convieţuirea albilor cu negri, o regăsim în parte la Poe[12] şi la Melville, dar mai ales la Mark Twain şi W. Faulkner.

În sfîrşit, amintim în folclorul Western de prezenţa cowboylor şi gangsterilor, cu istorisiri ce poartă incipient germenele naraţiunilor detectiv-poliţiste de mai tîrziu.

Adînc implîntată în folclor, literatura de pe noul continent a crescut, ajungînd la o configuraţie proprie, iar romantismul şi-a găsit unul din multiplele sale izvoare în creaţia colectivă a diferitelor neamuri de pe acele pămînturi.

---

[8] D. Hoffmann, *op. cit.*, p. 228.
[9] *The Life Treasure of American Folklore*, p. 139.
[10] R. S. Lewis, *The American Adam*, Chicago, 1965, p. 49.
[11] *The Life Treasure of American Folklore*, p. 172.
[12] L. Fieldler, *Love and Death in the American Novel*, New York, 1969, p. 497.

Fie el vînător, corăbier, căutător de comori, cow-boy sau predicator, eroul popular va crește în operele romanticilor americani cu o sete nemărginită de cunoaștere, explorînd și explorîndu-se cu prospețimea și candoarea unui Adam nealterat de experiență[13].

În același timp însă, el va aduce cu sine întreaga vinovăție a rasei sale, bîntuită de spectrele indienilor și negrilor sacrificați în „paradisul terestru".

Sfîșiat între bine și rău, sub semnul puritan al damnării, el va încerca să se ridice totuși la o înțelegere superioară a lumii, dobîndită printr-o profundă și continuă identificare cu semenii săi, în bucurie și suferință.

Cuvintele lui Walt Whitman ar putea sintetiza mesajul acestui erou :

> You will hardly know who I am or what I mean,
> But I shall be good health to you nevertheless,
> And filter and fibre your blood—
> . . . . . .
> Failing to fetch me at first keepencouraged,
> Missing me one place, search another,
> I stop somewhere waiting for you[14].

[13] R. B. Lewis, *The American Adam*, op. cit., p. 45.
[14] W. Whitman, *Sory of Myself and A. Waldhord : American.*

ANTONIO MACHADO—O CONȘTIINȚĂ DRAMATICĂ A SPANIEI CONTEMPORANE

EUGENIA POPEANGĂ

Anul acesta, la 15 iulie, se împlinesc o sută de ani de la nașterea unui mare poet. Afirmația aceasta atît de netă și categorică cere evident o nuanțare care s-o îndreptățească, deși pentru orice iubitor și cunoscător al limbii și literaturii spaniole, Antonio Machado este un poet adevărat.

Știm despre el că și-a trăit viața fără strălucire, banal pînă la limitele banalului cu vulgarul, a reprezentat tipul clasic de profesor distrat dintr-un orășel mort, de provincie, învăluit într-o boare de melancolie fină, într-o iremediabilă visare. A trăit modest, prieten cu scriitorii generației lui, admirîndu-i pe cei mai îndrăzneți, retrăgîndu-se circumspect din fața tinerilor, fără să polemizeze, fără ca vocea sa să se facă auzită cu vehemență în momentele de criză ale epocii, fără să se încadreze răsunător în diverse mișcări și curente literare. Istoria literară nu are multe lucruri de spus despre viața sa. Machado a avut o existență aproape ireală în simplitatea ei, proiectată în timp, cu momente de mare intensitate interioară (la moartea femeii iubite — glasul său a fost asemeni pămîntului îndurerat) ce compensau altele cu ritmuri lente, încetinite spre moarte.

Don Antonio este un poet a cărui figură se pierde în imensitatea prăfoasă a drumurilor Castiliei, se estompează într-o tăcere de copac bătrîn la răscruce. Nu-l putem judeca pe Machado poetul făcînd abstracție de profundele calități umane ale acestuia, calități care s-au relevat în cursul vieții triste, închise, lente pînă la dezagregare. Acest poet a fost în primul rînd un om de omenie, a știut să asculte, să stea de vorbă cu oamenii cîmpului și al mării, cu copiii și cu apele fîntînii. În epoca pe care a străbătut-o (sfîrșitul sec. 19 și primele decenii ale sec. 20), sufletele artiștilor au fost puternic tulburate, profunda schimbare a valorilor estetice a modificat într-un mod pregnant și uneori nociv viața creatorilor. Tocmai de aceea cazul lui Machado ne apare izolat, într-o lumină neobișnuită, prin modestia și integritatea personalității sale, prin aparenta neparticipare la evenimentul istoric circumstanțial și totuși prin actul de angajare definitivă a poetului în timpul războiului civil. Antonio Machado spune „soy, en el buen sentido de la palabra, bueno" (*Retrato*) caracterizîndu-se astfel și lăsînd de fapt altora privilegiul de a trăi o viață complicată, încărcată, plină de lumini și umbre, colorată, întoarsă spre înlăuntru sau dimpotrivă etalată publicului devorator. Nu putem face ușor o schiță biografică. Poetul însuși și-a făcut-o cu mult timp înainte de moarte, în cîteva rînduri, la care de fapt am putea adăuga extrem de puține eveni-

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 399–407, București, 1975.

mente. Viaţa şi opera sa formează un bloc unitar, în care opera estompează viaţa, dar amîndouă au ritmuri proprii de dezvoltare, sînt dirijate de o maree de origină misterioasă şi astfel se izolează într-un context istoric, depăşindu-l. Aşa cum i-a fost viaţa, modestă, ne apare opera — ternă, lipsită de culoare şi strălucire, limbajul poetic e sărac, metafora singulară. Tot aşa cum viaţa i-a fost limpede, fără meandre, fără capcane postume — opera îi este transparentă echilibrată, cu o tematică bine definită. Dacă am hotărî să-i etichetăm versurile, am putea-o face cu uşurinţă, clasificînd *Soledades, Galerías y otros poemas*, ca volum modernist, apoi *Campos de Castilla* — drept volumul reprezentativ al generaţiei de la 98 — în sfîrşit *Proverbios y Cantares* — ultima parte a creaţiei — ar fi o mostră de poezie gnomică, de tentă filozofică. Căile de acces către operă sînt simple, nete, directe, evenimentele vieţii se corelează şi se depistează, dacă se adoptă metoda istoriei literare, iar dacă nu, putem face abstracţie de orice relaţie extraliterară, putem judeca versul în integritatea lui, închisă de limite la spaţiul scriiturii. Şi totuşi chiar în aceste condiţii, ce ne pun în faţa unei înşiruiri de versuri asemeni plopilor pe malul rîului, depăşind aparenţa de monotonie egală şi ritmică, descoperim opera în întregul ei, asemeni unui cristal transparent şi luminos, reflectînd imaginile spaţiului exterior şi imaginile spaţiului de „galerii ale visului", într-o aglomerare de imagini suprapuse, ce capătă coerenţă în funcţie de axul central, de verticala temporală. Calitatea cea mai de seamă a acestei opere, calitate ce întinde exegetului marea capcană este transparenţa, versurile se înşiruie de la început explicit, fără metafore dificile. Evident, poetul a lucrat în anumite momente după modele cu caracter istoric, după tipare ce se pot depista cu uşurinţă , însă această supunere la circumstanţa estetică este accidentală. Şi din nou ne aflăm în faţa versului cristalin, egal, vers ce reface o lume de spaţii şi timpuri şi care întregit într-o operă ne dă dimensiunile lumii poetului, ce devine, poetizată, lumea versului. Criticii îi revine misiunea de a cerceta această lume, şi paradoxal, deşi are toate elementele componente, se va găsi într-un impas, va intra într-o lume poetică alcătuită din cele mai simple şi mai banale elemente ale existenţei umane. Poezia lui Machado este, în secolul nostru, un fenomen singular, căci reprezintă, credem, adevărata măsură a poeziei, a poeziei din toate vremurile. În acest secol de mutaţii estetice, într-un moment în care limbajul poetic devine din necesitate (simbolism) obiect de cult (poezia pură — neogongorismul), poezia aceasta apare săracă, săracă în tropi, fără strălucire, fără reverberaţii, fără a deschide drumuri false, fără artificiul poeţilor ce se vor poeţi cu orice preţ. Dincolo de învelişul verbal, dincolo de „semn" am spune chiar, dincolo de ideie sau de intuiţie, poezia sa va rămîne însă printr-o altă mare calitate. Această transparenţă adunată în straturi ce dau senzaţia profunzimii ascunde în ea o vibraţie profundă, sufletească, o căldură şi o umanitate simplă, rară în poezia modernă. Antonio Machado ocupă locul de frunte printre poeţii lumii pentru că a ştiut să păstreze intacte toate calităţile adevăratei poezii. Contemporan cu cei ce încercau înnoiri pe linia abstractizării, a metaforizării gratuite, a jocului, contemporan cu adepţii poeziei pure, cu suprarealiştii şi cu toate „ismele" ce au bîntuit prima jumătate de secol, poetul rămîne consecvent propriei estetici, de care nu se va dezice nici mai tîrziu cu aparent cripticele sale notaţii. Fără să strălucească de culoare, fără să aibă îndrăzneli

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

retorice, poezia sa este adînc umană, emoţionantă şi simplă. Ştim că normele poeticii moderne îndepărtează orice fior poetic, cercetează uscat semnul şi semnificaţiile acestuia în context — fiecare element al limbajului poetic primeşte alt nume, şi discuţia despre o poezie devine discuţie despre poezie şi apoi despre scriitura poetică. Poate că această cale are avantajele sale, poate că într-o anumită etapă de cercetare a creaţiei poetice este de folos reluînd lucruri lăsate în umbră pînă acum. Dar trebuie să ţinem seama că în poezie cuvîntul are viaţa lui proprie, că în afară de sensul primordial, poetul — dacă e cu adevărat poet, îl încarcă cu multiple alte înţelesuri, pe care le putem uneori înscrie în grafic şi depista matematic, alteori le putem simţi şi atît. Fără să fim adepţii intuiţiei fără suport logic, cerem totuşi poeziei ca dincolo de perfecţiunea limbajului poetic să atingă coarde omeneşti, să reprezinte o punte de gîndire şi de înţelegere a lumii. Dámaso Alonso în introducere la *Poesía española* (*Ensayo de crítica e interpretación*), vorbind despre studiile moderne de stilistică spune: „Los estudios de estilística, todos y los míos proprios y aún los de este libro, estan hechos preferentemente con la perspectiva de la « forma exterior », sencillamente porque es lo más fácil, porque en ésta se parte de realidades concretas, fonéticas. Los estudios en la perspectiva de la « forma interior » que aquí alguna vez intentamos, son mucho más difíciles ; se trata en ellos de ver cómo afectividad, pensamiento y voluntad creadora, se polarizan hacia un moldeamiento, igual que materia, aún amorfa, que busca su molde. El instante central de la creación literaria, el punto central de mira de toda investigación que quiere ser peculiarmente estilística (y no andarse por las afueras) es el momento de plasmación interna del „significado" y el inmediato de ajuste en un significante. La Estilística del futuro, si ha de ser algo, tendrá que atender por igual a estas dos perspectivas : forma exterior y forma interior".

Astfel părerile marelui critic spaniol ne ajută şi ne întăresc în afirmaţia făcută. Dincolo de învelişul simplu şi transparent, există o vibraţie care dă strălucire, nu acea strălucire a pietrei preţioase atît de îndrăgită de moderniști, ci strălucirea apei şi a florii. Lumea uşor de recunoscut a poeziei lui Machado se arcuieşte dincolo de limitele spaţiale, cucerindu-şi dimensiunea temporală, coordonată pe care poetul o susţine pentru a da viaţă şi verticalitate cuvîntului şi, prin el, ideii sau sentimentului: „...al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propria vida que no es, fuera del tiempo absolutamente nada... Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta son si gnos del tiempo y, al par, revelaciones del ser en la conciencia humana".

În acelaşi timp valoarea cuvîntului, a „semnului", se dublează, încărcătura semantică devine mai bogată, dar nu în sensul alunecării sale printre multiple înţelesuri, ci în sensul adîncirii sale, în sensul ridicării puterii sale de a fi purtător de mesaj. Cuvîntul în poezia sa este un produs între spaţialitatea impusă şi elansarea verticală, cuprinde astfel însăşi esenţa vieţii, şi această armătură vitală îl face apt de comunicare, atît în circumstanţa temporală în care este implicat cît şi în eternitatea pe care i-o conferă noblețea şi simplitatea mesajului. Poezia făcută din astfel de cuvinte comunică dincolo de dimensiunile reduse ale unei vieţi şi epoci, căci scînteia de eternitate pe care o conţine este modifi-

cată de clipă, de clipa poetului creator şi de clipa noastră — şi astfel eternitatea este strămutată între noi, primind dimensiunea umanului. Machado ne vorbeşte despre parcuri năpădite de uitare, unde apa fîntînii recheamă clipele copilăriei, despre pieţele în care ultimele raze ale amurgului conturează fantome dincolo de ferestre, ne vorbeşte despre labirintul de străzi ce nu duc nicăieri dar reprezintă spaţial şi concret imaginea labirintului de galerii sufleteşti. Apoi scuturîndu-se deodată de cercurile închise ale singurătăţii, poetul devine cîntăreţ al cîmpului, al muntelui şi rîului — creindu-şi alte perspective, atît spaţiale cît şi temporale. Vocea limpede dar fără ecou, vocea din vis, devine cîntec şi poem viguros, retoric uneori, dar unindu-se alteori într-o dorinţă de mai bine. Poezia „eului" labirintic şi visător — devine poezia „eternului uman" — ca apoi să se producă simbioza cea mai neaşteptată între aceste două formule — una de interiorizare intimistă — cealaltă de pierdere între esenţele multiple ale vieţii simbioză ce va da scurtele notaţii filozofice, pline de sens, de înţelepciune şi de dragoste limpede, fără de crispări şi fără de exagerări. Primul volum apare în 1905 — poetul scrie pînă în ultimele clipe ale vieţii, pînă în 1939 — şi rămîne pe deplin consecvent esteticii sale în toată această perioadă.

E drept, am făcut pînă acum o prezentare normală, de loc ieşită din comun, şi fără exemplificări concrete a poeziei lui Machado. Am spus că ne găsim în faţa unui mare poet, dar mai ales în faţa unui poet ce-şi va merita numele în orice moment va fi el studiat. Încă din faimosul *Retrato* îşi pune singur întrebarea, evident retorică „Soy clásico o romántico?" ...întrebare pe care nuanţînd-o, am vrea s-o lămurim poate. Nu este vorba de oscilaţie între clasicism şi romantism, numai de încercarea de a spune despre Machado dacă este un poet clasic, tradiţional sau un poet modern. Eticheta ce închide o creaţie poetică într-un sertar se poate pune atunci cînd aceasta, prin însăşi structura ei, cere acest lucru. Nu o putem face fiind vorba de o operă atît de diferit transparentă, în funcţie de unghiul din care e privită. Machado printre contemporanii săi este socotit un poet mare, consecvent cu sine însuşi, dar refractar la înnoirile estetice. Mai precis — deşi în primul volum se declară „modernist" şi urmează într-o oarecare măsură tiparele, în realitate chiar în aceste versuri de început depăşeşte net decorul consacrat, lărgindu-l nu atît pe orizontalităţi, pe deschidere spaţială sau pe îmbogăţirea lui cu noi elemente, ci în profunzime, adăugîndu-i dimensiuni noi. Machado face parte totuşi în acel început de secol dintre cei care rupînd cu tradiţia se prosternează în faţa muzicalităţii cuvîntului, în faţa elementului fluid, al culorii somptuoase. Apoi avem un Machado clasic, clasic prin versul amplu, prin poezia angajată sub stindardele acelui „me duele España", lansat de generaţia de la '98. Modernistii „îl reneagă" şi mărturie ne stă declaraţia lui Juan Ramón Jimenez, căruia *Campos de Castilla* i se pare o negare a tuturor frumuseţilor valorabile estetic pe care le mînuise pînă atunci prietenul său Don Antonio. Brusc vremurile se schimbă „generaţia de '27" urmăreşte alte idei, poezia pură, conceptuală, realizată prin metaforă şi act ludic devine stăpînă, avîndu-i ca reprezentanţi pe unii dintre cei mai talentaţi poeţi tineri. Machado are în acest moment o evoluţie paradoxală, se îndreaptă către poezia gnomică de notaţie filozofică, conceptualizată, deşi pe plan teoretic se declară împotriva desprinderii poeziei de timp. Va scrie însă din ce în ce mai puţine versuri, dedicîndu-se mai ales prozei, fragmentelor

estetico-filozofice. În epocă deci urmează aparent meandrele acesteia, devenind la un moment dat un poet clasic, „marele poet", membru al Academiei, puțin prăfuit, puțin desuet — într-o neconcordanță perceptibilă cu tinerii. Mai tîrziu devine maestrul generației de după război — maestru așezat pe soclul pe care îl conferă poeziile din *Campos de Castilla*. Este aplaudat gestul său de a se exila și moartea sa tragică și modestă în Franța. Opera rămîne însă de fapt necunoscută, sensurile ei etice apărînd atît de clare și de elementare încît puțini se apleacă spre descifrarea ei totală, poetul este un clasic de manual școlar. Din păcate, această etichetă îl urmărește încă, deși exegeza machadiană se îmbogățește continuu. Ceea ce se scrie, în marea majoritate a cazurilor, reprezintă aceeași reluare tematică, într-un fel abstractă, aceeași depistare de influențe, aceeași raportare la filozofia lui Bergson și la existențialismul heideggerian. Poate Ricardo Gullón în *Una poética para Antonio Machado* (Madrid, 1971) să încerce alte căi și să ne deschidă perspective moderne. Într-adevăr, acum, la o sută de ani de la naștere, putem vorbi despre acest poet ca despre un clasic, prin tematica sa cunoscută, prin limbajul său poetic simplu, prin marea sa accesibilitate la un public foarte larg. Judecat din punctul de vedere al criticii actuale, este un poet clasificabil și ușor de descifrat, un poet al unei epoci care și-a cîntat cîntecul, lăsînd repede locul altora. Dar, acum după trecerea unor ani, trebuie să judecăm poezia sa și din alt unghi de vedere, din perspectiva cititorului, a celui căruia îi este adresată de fapt poezia. Dacă aceasta depășește barierele judecății estetice, dacă verbul poetic are putere de largă difuzare în masă, dacă poezia prezintă valori capabile să emoționeze acum ca și odinioară, valori ce-și găsesc expresia poetică adecvată și elevată, credem noi că ne aflăm în fața unei poezii adevărate și pe deplin moderne. Antonio Machado și-a făcut un crez estetic din poezia simplă, din poezia cu valoare emoțională și cu ecou profund, a căutat cuvîntul care să exprime poetic sentimente umane, care să se adreseze oricui, fără să țină seama de conjunctura temporală a cititorului. Ne aflăm în fața unei poezii care prin simplitate și lipsă de artificiu, prin normalitatea ei este o poezie clasică, în comparație cu valul poetic care i-a urmat. Dar în același timp această simplitate este provocată nu de sărăcia și limitarea forței poetice, ci de o profundă și echilibrată decantare a sentimentului, într-o manieră poetică ce poate părea perimată la prima vedere, dar care reprezintă de fapt calea cea mai adevărată spre inima cititorului. Adevărații poeți nu sînt cei care spun ceva numai confraților de generație sau criticilor capabili să descifreze și să interpreteze, adevărații poeți sînt aceia care știu să vorbească limbajul universal al emoției umane, și prin această uriașă deschidere a operei lor sînt mereu actuali, mereu în timp, opera lor tradițională în epocă, sau tradițională în comparație cu altele mai noi, rămîne întotdeauna în concordanță cu ritmurile vieții, vorbindu-le oamenilor despre ceea ce au mai adînc înrădăcinat în suflet. O poezie mare nu cere neapărat contorsionare și neliniște, nu cere neapărat o metaforă închisă, centrată pe ea însăși, ci un limbaj poetic capabil să dispară la un moment dat în fața vibrației autentic umane. Simplitatea și transparența poeziei lui Machado sînt date de adîncimea și eternitatea mereu adusă în timp — spațiul poetic este în deplină concordanță cu timpul care-l redimensionează, conferindu-i calități de mare poezie.

Foarte spaniol, în anumite puncte ale creaţiei sale, Machado este, prin tot ceea ce am amintit mai înainte, un poet de deschidere universală. De fapt, volumul care face excepţie — cel iberic, este *Campos de Castilla*, restul versurilor fiind capabile să trezească aceeaşi vibraţie în sufletul oricui. În acelaşi timp, gîndindu-ne la o perspectivă comparatistă, ne dăm seama că poetul este greu de pus într-o paralelă, aşa cum a fost greu de pus într-o balanţă. Opera — atît de redusă, cuprinde nuanţe nenumărate şi, comparate, în loc să se restrîngă se diversifică, lunecînd de la un mare poet la altul, fără a se opri mai mult la nici unul. Sigur că există o relaţie importantă între poeţii simbolişti (linia Verlaine) şi Machado — relaţie normală, de dezvoltare, de evoluţie poetică. Apoi s-au stabilit influenţe ale gîndirii lui Unamuno, de asemeni există un filon filozofic puternic ce a alimentat poezia tîrzie a lui Machado. Dar făcînd abstracţie de izvoare, de rădăcinile operei sale, avînd-o acum în faţa ochilor întreagă, completă, e greu să-i găsim un termen de comparaţie în lume, şi nu prin caracterul ei naţional puternic, nu prin faptul c-ar fi alcătuită din elemente prea accentuat iberice, ci tocmai pentru că este deschisă, umană şi simplă. S-au încercat apropieri de Rilke, singurele mai uşor de acceptat. Opera aceasta poate fi comparată pe bucăţele, pe volume, pe epoci, pe curente, dar în totalitatea ei devine unică.

Astfel, extinzînd comparaţia pe teren românesc, volumul *Soledades, Galerías y otros poemas* ne aminteşte de Bacovia, pe o tonalitate mai puţin sumbră, dar cu aceleaşi elemente de construcţie a peisajului poetic. Comparaţia nu probează că cei doi poeţi ar fi avut vreun moment de întîlnire spirituală directă, ci doar au urmat amîndoi, pînă la un punct, tiparele aceluiaşi curent. La fel, poezia ermetică, anumite izbucniri ale ei — ne duc spre Ion Barbu — şi poate că i s-ar putea găsi un echivalent şi volumului despre Castilla. Comparaţia făcută însă în rest nu spune nimic. În realitate, Antonio Machado este un poet puţin cunoscut la noi, deşi tot ce s-a scris a reprezentat o punere în valoare a creaţiei sale. A fost receptat tîrziu, mult după alţi contemporani, după ce numele unui Unamuno, Valle-Inclán, Lorca, Alberti circulau deja. Prima notaţie semnalată este de fapt un scurt articol, în traducere, aparţinînd hispanistului francez Jean Cassou, prieten cu poetul. Articolul apare în „Adevărul literar şi artistic", XIX, 1939, nr. 955, martie 25, p. 5 şi este de fapt un articol necrolog. Machado murise la 22 februarie 1939 în exil. După această scurtă semnalare a dispariţiei unui mare poet, G. Călinescu se ocupă mai îndeaproape de fraţii Machado, pentru prima oară în „Lumea", II (1946), nr. 25, p. 1 şi 4. Criticul român lucrează o serie de portrete literare şi, după cel al lui Rubén Darío, ni-l prezintă pe Antonio Machado, pe care-l aşează printre poeţii cei mai preţuiţi în Spania. Călinescu face o prezentare a evoluţiei poetului spaniol, marcînd principalele etape de creaţie — „modernismul său cu tentă proprie". Încă de la început modernismul acesta se interiorizează, devenind o cale întoarsă, „o galerie" către interior, apoi trece spre tentaţia peisajului iberic, cîntat cu „o sublimitate simplă". Afirmaţia care încheie acest articol este deosebit de interesantă şi merită a fi citată în întregime şi comentată : „Antonio Machado e un poet veritabil, plin de vibraţie şi de percepţie poetică, însă spre deosebire de nicaraguanul Darío, un mediteranean pozitiv, supraprozaic, transfigurînd emotiv realul, incapabil de a inventa un Cer." Călinescu, într-o singură frază,

reuşeşte să definească spiritul contradictoriu al acestui poet — contradictoriu neconflictual însă. Balanţa la Călinescu înclină oarecum spre Rubén Darío, căci, deşi recunoscîndu-i poetului sevillan calitatea de adevărat poet, îi neagă filonul mistic, momentul de exaltare, scînteia de nebunie. Poate că are dreptate, Machado excelează printr-o poezie echilibrată, fără întoarceri bruşte, fără contorsionări, mai ales fără alterarea timbrului. Senzaţia de temperament mediteranean vine să ne confirme soliditatea operei care deşi aparent construită pe o lume de vis, este de fapt o transfigurare poetică a realului, poetul nu va pierde niciodată echilibrul dat de dubla dimensionare a creaţiei sale pe coordonatele spaţiului şi timpului. Călinescu, indicînd faptul că Machado nu poate „inventa un cer", îi concepe dreptul de a inventa un alt spaţiu care aparent pămîntean, se profundizează însă tot pe valorile cunoscute, verificate şi verificabile. Mai tîrziu criticul român va relua discuţia despre Machado în articolul intitulat *Poetul nu poate fi în afară de timp*, în „Contemporanul", 1957, nr. 21, mai 24, p. 1 şi 2. Reţinem din acesta, în afară de aceeaşi succintă trecere în revistă a vieţii şi operei poetului, ins'stîndu-se cu precădere pe importanţa volumului *Campos de Castilla*, afirmaţia finală care pune în valoare o altă latură importantă ce uneşte şi topeşte viaţa poetului. „Contemplaţia blîndă şi gravă, melancolia filozofică a cui priveşte în puţuri fără fund sau în mari oglinzi veneţiene sînt proprii lui Antonio Machado, a cărui profunditate a fost remarcată de toţi". Adăugînd la aceste două articole călinesciene scurtele notaţii din *Impresii asupra literaturii spaniole*, vom avea un foarte sumar dar adecvat portret al poetului spaniol, o caracterizare plină de adevăr, ce poate servi drept călăuză celui tentat de literatura spaniolă. Călinescu nu a intrat în amănunte, nu a făcut o cercetare profundă, dar ne-a dat elemente concrete şi exacte, pe care le-a unit apoi în aceste concluzii în care face revelaţia unui mare poet, a unui poet puţin cunoscut, deloc strălucitor, dar profund, simplu şi echilibrat. După Călinescu, la mare distanţă însă, se ocupă în postfaţa la traducerea versurile lui Machado Aurel Rău, traducătorul. Articolul este întins şi complet, intitulat *Antonio Machado — poet al timpului* (postfaţă la Antonio Machado, *Poezii şi poeme*, Bucureşti, 1964, p. 263—306). Aurel Rău republică această postafţă în volumul apărut relativ recent, *Trei poeţi*, Cluj, 1972, în care încadrează studiul despre Machado între cele despre St. J. Perse şi Kavafis. Ne aflăm în faţa primei cercetări mai ample, unde informaţia istorico-literară se alătură notaţiei critice, A. Rău este evident un cunoscător al poeziilor dar, din păcate, deşi mînuieşte cu abilitate datele cunoscute despre viaţă şi operă, cercetarea nu-l duce foarte departe. În acelaşi timp ne găsim, fără îndoială, în faţa unei lucrări de prezentare a unui poet aproape necunoscut la noi. Din această cauză încărcătura de „locuri comune" este mare, ni se prezintă problema „modernismului" şi a „generaţiei de la '98", încercîndu-se fixarea locului poetului, sînt utilizate informaţii de istorie literară, ni se povestesc evenimente ce se pot relaţiona cu poezia, ne aflăm de fapt în faţa unui studiu corect, interesant pentru o primă documentare, pentru familiarizarea cititorului. Credem că nici A. Rău nu a avut pretenţia unei exegeze profunde şi mai ales originale. A citit şi cunoaşte îndeaproape critica străină, s-a folosit de anumite concluzii ale acesteia, rămînînd încă dincoace de anume bariere. Nu i se poate reproşa nimic însă, deoarece abia în ultimii ani cercetarea

literară pe tărîm hispanistic s-a mai scuturat puţin din anchilozarea comodă, renunţînd la culoarea eseistică, la critica afectivă, încercînd drumuri noi, mai exacte sau poate mai originale. Apoi însăşi creaţia lui Machado, aşa cum am prezentat-o, nu îndeamnă la excese de originalitate, pare construită monoton şi simplu şi drumul criticii a urmat-o cu relativă fidelitate.

Alt poet atras de figura lui Antonio Machado este A. E. Bakonski, care în culegerea de eseuri intitulată *Meridiane*, Bucureşti, 1969, scrie în ciclul *Portrete contemporane* despre *Antonio Machado şi poezia spaniolă*. Este un articol scurt, o cercetare exactă dar fără amănunte semnificative şi mai ales fără o asumare totală a subiectului, o încadrare a poetului în epocă (mişcări literare, curente, pendulare între atitudinea estetică şi cea etică) şi a poeziei sale în panorama poetică a Spaniei primelor decenii ale secolului nostru. Nu este vorba despre un studiu, ci despre notaţii fluide, mai mult un portret al omului şi o caracterizare a creaţiei sale. Din păcate, studiile despre A. Machado se rezumă cam la ceea ce am amintit aici. Există, evident, cercetări mai ample, de istorie literară spaniolă, lucrări ale Catedrei de specialitate de la Universitatea din Bucureşti, care în capitolele despre poezia modernă îl includ într-o cercetare pertinentă [1]. Domeniul traducerilor nu este nici el foarte bogat. Există o serie de poeme apărute în revistele literare, semnate de nume prestigioase ale culturii româneşti. Semnalăm ciclul tradus de Eugen Jebeleanu în „Contemporanul", 1957, nr. 15, aprilie 12, p. 1, de asemeni poeziile apărute în 1959 în „Steaua". Anii din urmă au fost nefaşti marelui poet, revistele şi ziarele noastre literare l-au ocolit, socotindu-l, probabil, afară din epoca noastră, aşa cum am mai spus-o ghidîndu-se, poate, după umbra prăfuită şi melancolică pe care-o aruncă versurile sale la o primă lectură. Singura traducere mai substanţială aparţine tot lui Aurel Rău : *Antonio Machado, Poezii şi poeme*, Bucureşti, 1964. Sporadic, au mai apărut traduceri în diverse antologii (Bakonski, *Panorama poeziei moderne*) sau „Secolul XX", dar o altă traducere cît de cît completă nu mai cunoaştem. Aceasta, apărută acum mai bine de zece ani, este din punctul de vedere al selecţiei relativ completă, adică traducătorul a încercat să nu lase la o parte nici una din creaţiile mai importante ale poetului. Sînt reprezentate toate etapele evoluţiei poetice, poemele declarate antologice. Astfel, putem spune că volumul *Soledades, Galerias y otros poemas* este bine reprezentat în traducere, la fel *Campos de Castilla*. Selecţia este mai severă la operele tîrzii ale lui Machado. Aparent, această creaţie nu ridică probleme de traducere, tot ceea ce am spus pînă acum vine în sprijinul acestei afirmaţii. Dar marea dificultate a poeziei transparente şi simple rezidă atît în comentarea ei critică cît şi în transpunerea ei în altă limbă. Dacă textul spaniol ar fi fost complicat, traducătorul s-ar fi izbit de o piedică reală, concretă, pe care ar fi încercat s-o înlăture într-un fel. Dar transparenţa şi monotonia care însă emoţionează şi fac să vibreze versul sînt extrem de greu de tradus. Aurel Rău şi-a asumat o sarcină compli-

[1] V. Domniţa Dumitrescu, *A. Machado in România*, Analele Universităţii, Bucureşti, 1969.

cată. Conştient pe deplin de acest lucru, preferă poemele din *Campos de Castilla*, mai descriptive, mai retorice şi apoi micile notaţii versificate, în stilul „coplei". Versurile din *Soledades* uneori se arcuiesc poetic alteori nu, căci acestea sînt ecouri ale unui peisaj sufletesc, poetul pune în joc arsenalul modernist ce implică o mare muzicalitate a cuvîntului, folosit pentru exprimarea unor stări de spirit difuze. Şi totuşi există momente cînd poetul şi traducătorul său s-au întîlnit, aceste momente nu sînt rare în ansamblul cărţii şi credem că cititorul român are un ghid preţios în această traducere. Totuşi am vrea poate o alta, mai nouă, mai îndrăzneaţă. Traducătorul trebuie să ţină seama de faptul că limba noastră este fluidă şi dulce, se poate mlădia, rămînînd însă înaltă şi pură, poate lua glas de apă sau pădure.

Machado este un mare poet şi poate că o nouă traducere l-ar face mai cunoscut la noi, realizîndu-se astfel dorinţa sa cea mai fierbinte — ca poezia să-i fie punte de comunicare între oameni.

TRADUCERI ROMÂNEȘTI DIN LEONID ANDREEV

ANA-MARIA BREZULEANU

În primele trei decenii ale secolului XX Leonid Andreev este în țara noastră o prezență activă în revistele literare, în volume de traduceri și — din 1922 — pe scenele teatrelor. Numele lui devine cunoscut și apreciat în România la numai un an după debutul răsunător al scriitorului în Rusia, prin apariția în editura „Znanie" a unui volum de povestiri la 17 sept. 1901. Aceeași „grabă" în a dezvălui cititorului valorile și sensurile scrierilor lui Andreev se manifestă simultan și în Germania și Franța, unde, ca și în România, traducerile se elaborează la foarte scurtă vreme după publicarea orginalului.

Se naște aproape spontan întrebarea ce a determinat propagarea atît de rapidă a acestui scriitor, cînd pentru receptarea altora, poate de valoare mai mare, a fost nevoie de ani și uneori chiar de secole. În numeroasele articole din periodicele rusești se scot în evidență meritele scrisului andreevian : un veritabil talent artistic, aplecare spre soarta celor umili, veridicitate, continuarea unei tradiții realiste pe linia lui Lev Tolstoi, A. Cehov, V. Korolenko, A. Kuprin, subliniindu-se însă, ca un reproș, viziunea tragică asupra condiției umane, scepticismul și pesimismul, lipsa mesajului etic. Dar, în aceleași timp, se recunoaște și originalitatea evidentă a artistului, care și-a închegat o individualitate proprie, și-a format un mod personal de a vedea și a concepe realitatea.

Succesul și receptarea lui Leonid Andreev în România la începutul secolului XX se datorează unor cauze multiple, dificil de sintetizat. Scriitorul nu este comentat și tradus cu precădere de o anume generație, în cadrul unui anumit curent literar ; dimpotrivă, Andreev apare în periodice diferite, aparținînd unor direcții literare uneori contradictorii, fiind discutate de literați cu vederi deosebite.

O hartă sumară a traducerilor elaborate în cadrul acestor tendințe opuse ar ilustra mai clar direcțiile fiecăreia dintre ele. Pe linia promovată de N. Iorga („noua noastră cultură" are nevoie de cunoașterea largă „a tuturor marilor culturi ale omenirii") se efectuează traduceri din Schiller, Heine, Zola, A. France și mai ales din literatura rusă. Dorind să imprime un caracter profund social literaturii, „tradiționaliștii" găseau un real sprijin în proza și chiar în poezia rusă, considerată din totdeauna ca o creație angajată, adînc implîntată în social, urmărind să transmită un sens etic. Scriitorii mai des pomeniți sînt Gogol, Turgheniev, A. N. Ostrovski, Dostoievski, Cehov și, cu deosebire, Lev Tolstoi. Pe de altă parte, în publicațiile așa-zis „moderniste" se dedică studii, se fac traduceri din literatura

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 409—418, București, 1975.

occidentală contemporană : pentru poezie şi teatru sînt preferaţi: Mallarmé, J. M. Heredia, Claudel, Max Jacob, H. de Régnier, Apollinaire, P. Valéry, Rilke, Stefan George, Verhaeren, Maeterlinck, Swinburne, pentru roman — Proust, Barrès, Gide, Mauriac, H. de Montherlant. Literatura rusă este neglijată, doar sporadic apar ecouri despre K. Balmont, D. Merejkovski, Z. Hippius — promotori ai „simbolismului rus". Dacă „bătrînul Tolstoi" este negat de moderniști ca desuet şi este clasat ca scriitor aparţinînd trecutului (Mihail Dragomirescu), Andreev este acceptat mai cu seamă pe linia obscură a operei sale (Tudor Arghezi. D. Nanu). În 1908, C. Sandu-Aldea elaborează primele traduceri publicate în volum. Revista lui Mihail Dragomirescu, „Convorbiri critice", care prelungeşte în secolul XX ideile junimiste, publică şi ea traduceri din Andreev ; de asemenea, unele scrieri sînt comentate în presa cu orientare de stînga („Facla", „Cugetul liber"). Receptarea pe canale atît de diferite, realizată destul de superficial şi pe o perioadă relativ scurtă, se poate explica prin fenomenul de „modă" — numele lui Andreev fiind simultan răspîndit atît în Rusia, cît şi în Occident — fenomen favorizat de caracterul aparent eterogen al creaţiei sale.

★

Primele traduceri din Leonid Andreev — cum era de aşteptat — au apărut în periodice, exemplificînd comentariile timpurii despre operă. În primul articol despre Andreev din 1902, C. Săteanu [1] definea specificul creaţiei scriitorului rus : originalitate în conţinut şi formă, realitatea vieţii de toate zilele filtrată prin sensibilitatea unei personalităţi formate, atracţia spre tratarea motivului morţii, văzută însă în relaţie dialectică cu viaţa : „Moartea trezeşte în toată claritatea plăcerea existenţei şi o aduce la cunoştinţă [...]. O viaţă nouă înfloreşte peste ruine". Direcţia de receptare preconizată în articol este materializată în nuvelele propuse spre traducere : *A fost odată* şi *Povestea despre Serghei Petrovici*, considerate printre cele mai reuşite şi reprezentative. Versiunea românească, promisă de C. Săteanu pentru următoarele numere ale revistei, nu ştim dacă a apărut, întrucît în intervalul 1903—1905 periodicul s-a pierdut. *Serghie Petrovici*, nesemnată, apare de-abia în 1910, în „Ordinea" (nr. 660—669), iar nuvela *Au fost odată...* în 1922, în „Flacăra" (nr. 44), în tălmăcirea lui G. M. Ivanov. Răspunzînd parcă dorinţei lui C. Săteanu de a populariza opera scriitorului talentat, alte reviste vor publica traduceri după *Tăcerea*, *Îngerul de ceară* şi *Rîsul roşu* (parţial) [2], care preced apariţia primelor volume, în 1908. Efectuate însă adesea de ziarişti netalentaţi, interesaţi mai mult să publice decît să stilizeze, aceste versiuni (multe fragmentar) nu dau o imagine veridică a scrisului lui Andreev.

Volumele de traduceri vor deschide o perspectivă mai largă asupra scriitorului. În număr destul de mare (21, fără a mai considera şi reedită-

---

[1] C. Săteanu, *Leonid Andreiew*, în „Carmen", II (1902), nr. 3, p. 14—15.

[2] Enumerăm cîteva din traducerile apărute în reviste pînă în 1908, inclusiv : *Tăcere*, traducere de H. P. Petrescu, în „Familia", XL (1904), nr. 27—28 ; *Războiul din Manciuria*, în românește de Barbu Lăzăreanu, în „Revista ideei", V (1905), nr. 9, p. 139—140 ; *Întors !/ Fragmentul al optulea* din *Rîsul roşu* /, în „Cartea lumei", (1906), nr. 6, p. 375—377 ; *Tăcere*, în „Ţara noastră", II(1908), nr. 23—27 ; V. Constatinescu, *Îngerul* (după Andreev), în „Convorbiri critice", II (1908), nr. 2, p. 76—83.

Un sprijin efectiv în strîngerea materialului bibliografic l-a constituit lucrarea amplă, deşi nu exhaustivă, a lui Roman Filip, *Literatura rusă şi sovietică (Contribuţii bibliografice)*, Bucureşti, 1959.

rile), aceste culegeri apar în intervalul 1908—1930, în ediții ieftine, de popularizare: „Biblioteca pentru toți", „Minerva", „Lectura. Floarea literaturilor străine", „Lumen", „Dimineața", „Facla", „Editura tineretului" etc.

Graficul receptării lui Andreev în România, de la apariția primului volum pînă la editarea recentă din 1970 a celor patru tomuri de proză și teatru, ar putea fi reprezentat printr-o linie frîntă cu întreruperi. Astfel primul război mondial provoacă un hiatus de lungă durată în linia traducerilor (1911—1923), după care intensitatea lor este sporită și datorită succesului de care se bucură piesele sale pe scenele teatrelor noastre din capitală și din provincie. Din 1922, cînd Compania Bulandra pune în scenă *Ecaterina Ivanovna*, numele lui Andreev revine în actualitate și se simte nevoia unor noi traduceri, pentru a se contura mai clar personalitatea scriitorului. Apar acum pentru prima dată [3] în traducere românească: *Ecaterina Ivanovna* (traducere de V. Rodan), *Bezna* și *Creștinii* (traducere de Ionel Negură: *Bezna* apare sub titlul *Puterea întunericului*), *În subsol* (traducere de V. Demetrius sub titlul *În drojdia societății*), *Iuda Iscariotul*, *Eleazar*, *Darul* (traducere de G. B. Rareș), *În zarea depărtată* și *Rîsul* (traducere de D. Nanu și Alexe Ilici; nuvela *În zarea depărtată* este intitulată *Revoluționarul*), *Viața lui Vasili Fiveiski* (traducere de Al. Molda și B. Ceamartan), *Valia* (traducere de P. P. Stănescu), *Hoțul* (traducere de Ionel Negură).

Intervalul 1922—1930 reprezintă epoca de glorie a lui Andreev în țara noastră. Proză tradusă concomitent în volume și reviste, piese jucate pe scenă, cronici răspîndite aproape în toate periodicele (indiferent de orientare), recenzii, numere comemorative de reviste închinate scriitorului rus, aplauze furtunoase și negare totală — toate aceste date par a-i asigura un loc stabil în conștiința literară românească.

Dar perioada de strălucire a lui Andreev în România a fost de scurtă durată. Anul 1930 marchează apariția ultimului volum de traduceri [4] și a ultimei tălmăciri din periodice, cînd apare, aproape simbolic, proza *Tăcere* [5]. Din 1930 pînă la editarea volumului *Nuvele și povestiri* din 1963, numele scriitorului care făcuse vîlvă în primele decenii ale secolului XX este aproape uitat. Doar teatrele din București, Iași și Cluj mai păstrează în repertoriul lor piesele lui Andreev, jucate sporadic pînă în 1939: *Acela care primește palme* (1929—1930, la Craiova, Iași, București), *Gaudeamus* (1935, la Cluj și Iași), *Gîndul* (1937, 1939, la Iași și București) [6]. Tăcerea așternută peste numele lui în acest interval constituie pe de o parte prelungirea în țara noastră a lipsei de interes manifestată în Uniunea Sovietică,

---

[3] Din 1908 pînă în 1911 se traduseseră în volum: *Guvernatorul*, *Vedenii*, *Tăcerea*, *Nu-i iertare* (titlul tradus liber de G. B. Rareș: *Spionul*), *Ideea*, *Rîsul roșu*, *Anatema*, *Povestea celor șapte spînzurați*, *Minciuna*, *Colțatu* (traducere: *Ciinele*), *Viața Omului*, *Îngerul de ceară*, *Abisul* (*Negura*, în traducerea lui Tudor Arghezi).

[4] Leonid Andreev, *Ciinele de pripas*, traducere de I.N. /Ionel Negură/, București, „Biblioteca Dimineața" / 1930/.

[5] Leonid Andreev, *Tăcere*, traducere de Sofia Dobrogeanu-Gherea, în „Adevărul literar și artistic", XI (1930), nr. 517, p. 4.

[6] Aspectele receptării lui L. Andreev ca dramaturg, în România, sînt înfățișate amplu și în toată complexitatea lor în studiul Ilenei Berlogea, *Dramaturgia lui Leonid Andreev și teatrul românesc*, în „Romano-slavica", XV (literatură — istorie), București, 1967.

unde atenţia literaţilor s-a îndreptat spre alte teme şi alte modalităţi de redare a realităţii. Pe de altă parte, însăşi situaţia social-politică din România (al doilea război mondial, transformarea ulterioară a societăţii, schimbarea opticii în literatură, căutarea declarată a unui sens etic în opera de artă), a întîrziat receptarea unui scriitor însingurat, devorat de obsesii, speriat de accentele noi ale contemporaneităţii.

★

Caracterul eterogen al traducerilor în volum — proză şi dramaturgie — nu poate duce la o concluzie clară asupra gustului cititorului român. Versiunile repetate, efectuate de diferiţi traducători, ale nuvelelor de genul : *Colţatu*, *Nu-i iertare*, *Îngerul de ceară*, *Tăcerea*, *Vedenii*, *Minciuna*, denotă însă atracţia spre proza centrată pe descrierea suferinţelor, iluziilor şi micilor tragedii ale omului pierdut în anonimat, literatură promovată şi în ţara noastră de Delavrancea sau Gala Galaction. Dar, alături de nuvelele care urmează filonul tradiţional, se bucură de succes şi operele înnoitoare, moderniste, în care predomină accente expresioniste sau naturaliste : *Anatema*, *Viaţa omului*, *Ideea* etc.

Privite global, volumele de traduceri (în fapt, culegeri de la una la patru nuvele) au aspectul unui mozaic inegal ca valoare, în care majoritatea operelor, trunchiate, cu un stil neglijent, cu modificări în text, dau o imagine deformată a scrisului andreevian. Doar arar apare cîte o versiune românească, strălucitoare şi prin limpezimea stilistică şi prin respectarea textului original, cum este, de exemplu, cea a lui T.A. /Tudor Arghezi/ : *Negura*, din 1911 [7]. Nereuşita majorităţii traducerilor de la începutul secolului are cîteva cauze esenţiale : utilizarea intermediarului francez sau german, informarea eronată şi confuzia, uneori — lipsa de talent a traducătorului, ponderea mare a gustului comercial.

Trunchierile în traduceri reprezintă una din caracteristicile culegerilor apărute la acea vreme. Nuvela *Vedenii*, tradusă în acelaşi an (1908) de C. Sandu-Aldea şi G. B. Rareş [8] (deşi există deosebiri stilistice între cele două variante) conţine omisiuni identice, fapt care demonstrează elaborarea lor după acelaşi intermediar (de presupus, german). Sînt excluse fragmentele cele mai semnificative, cărora Andreev le-a dat în mod deliberat dimensiuni mai reduse şi le-a strecurat discret în text. Traducătorul s-a lăsat uşor înşelat de artificiul tehnic al scriitorului ! În ambele versiuni, ultima frază schimbată modifică sensul nuvelei. Dacă Andreev, prin accentuarea ciocănitului obsedant, neobosit, al nebunului, lăsa să cadă o ceaţă apăsătoare peste întreaga nuvelă („Se crăpa de ziuă şi el încă mai ciocănea. Se stinseseră luminile la Vavilon şi el tot mai ciocănea, obsesiv — stăruitor — neobosit — un zgomot parcă fără de moarte”[9]), C. Sandu-Aldea şi G. B. Rareş plafonează textul printr-o

---

[7] Analiza detaliată a traducerii lui T. Arghezi se află în : Ana Maria Brezuleanu, *Leonid Andreev în România* (note,) în „Revista de istorie şi teorie literară”, 1973, nr. 3.

[8] Leonid Andreiew, *Nuvele*, traduse de C. Sandu-Aldea, Bucureşti, Bibilioteca „Minerva”, nr. 3, 1908.

Leonida Andreiew, *Spionul*, traducere de B. R., Bucureşti, „Biblioteca pentru toţi”, 1908.

[9] Leonid Andreev, *Polnoe sobranie socinenii (Opere complete)*, St. Petersburg, 1913, vol. II, p. 97.

frază lipsită de tensiune emotivă : „În odaia doctorului Șevireff un orologiu începu a bate. El bătu orele douăsprezece și la „Babilon" abia atunci începuseră să se adune clienții". De asemenea, A. Luca în traducerea sa după *Minciuna* (1909), epurează premeditat textul de tot ceea ce este obsesiv în trăirile povestitorului : gîndul la propria moarte, privind pereții „reci și țepeni" ai caselor, senzația că oamenii din preajmă ar aștepta alături de el, ideea că minciuna lumii întregi se întrupează în chipul înșelător al fetei. Din *Îngerul de ceară* Ionel Negură [10] reține cu deosebire dialogurile, înlăturînd ca balast monologurile interioare ale lui Saşka și ale tatălui său. Mostră însă a deformării totale a textului original prin lipsa pasajelor esențiale o constituie traducerea lui Const. A. I. Ghica [11] după *Ideea*. Din toată nuvela se păstrează fragmentar doar un sfert — descrierea crimei și a mobilului ei aparent : gelozia. Aleasă spre traducere și schimbată conform criteriului comercial, nuvela nu mai păstrează nimic din paradoxurile și dramatismul ei. Considerate în ansamblu, omisiunile trădează o tendință generală de a diminua în textul lui Andreev motivația psihologică, lăsînd să iasă în evidență fie linia simplă a unui fapt banal de viață, fie, dimpotrivă, clipele de paroxism, concretizate în actul crimei. De multe ori, intermediarul străin, utilizat la traducere, constituie o sursă importantă pentru aceste omisiuni.

Reversul trunchierilor — adăugirile, sînt și ele prezente în unele versiuni românești. Astfel, G. B. Rareș în traducerea nuvelei *Nu-i iertare* amplifică prin adausuri proprii „revolta" lui Krîlov. Uneori titlurilor inițiale le sînt adăugate subtitluri aparținînd traducătorului, dornic să dea cît mai multe explicații : A. Luca subintitulează *Minciuna* : *Manuscrisul unui nebun*, iar O. C. /O. Carp/ [12] adaugă nuvelei *Rîsul roșu* subtitlul : *Războiul din Manciuria* [13]. Subtitlul adăugat de C. Sandu-Aldea nuvelei *Guvernatorul* : *O pagină din revoluția rusească* [14] reprezintă respectarea fidelă a traducerii franceze din 1908 a lui Serge Persky : *Une page de la révolution russe* [15]. D. Nanu și Alexe Ilici modifică intenționat în românește titlul *În zarea depărtată* în *Revoluționarul* [16], convinși — cum mărturisesc într-o notă de subsol — că Andreev a căutat o formulă ocolită care să răzbată prin cenzura țaristă.

Aberațiile stilistice abundente în versiunile de la începutul secolului au drept cauză, pe de o parte, preluarea fără discernămînt a expresiilor străine, neologizante, din edițiile franceze (C. Sandu-Aldea), pe de alta, respectarea prea strictă a textului original (dr. I. Duscian). Dar cel mai adesea ele provin din lipsa de talent a traducătorilor (G. B. Rareș, P. P. Stănescu, Const. A. I. Ghica etc.). În varianta *Guvernatorului*

---

[10] Leonid Andreev, *Ctinele de pripas*, traducere de I.N., București, „Biblioteca Dimineața" /1930/.

[11] Leonida Andreiev, *Nebun?*, în românește de Const. A. I. Ghica, București, „Lectura. Floarea literaturilor străine" /1926/.

[12] Ipoteza noastră că O.C. sînt inițialele lui O. Carp se bazează pe faptul că O. Carp cunoștea parțial opera lui L. Andreev : în 1920 tradusese *Marsilieza* în „Tineretul socialist", X (1920), nr. 27, p. 4.

[13] București, „Biblioteca pentru toți" /1924/.

[14] București, Biblioteca „Minerva", nr. 2, 1908.

[15] Leonide Andréief, *Nouvelles*, traduites du russe par Serge Persky, Paris, Edition du „Monde illustré", 1908.

[16] București, „Lectura. Floarea literaturilor străine", /1925/.

elaborată de C. Sandu-Aldea după textul lui Serge Persky, deranjează abundența de neologisme („lazarone", „voce de stentor"); uneori apar traduceri eronate ale idiotismelor franceze, care crează stridențe în textul românesc: „[...] un meșteșugar [...] plîngea ca o vacă [...]". Traducerile lui I. Duscian păcătuiesc, dimpotrivă, printr-o prea strictă respectare a textului original, lăsînd să apară pe alocuri formulări de genul: „Venea în odaia mea, dezlocuia dinadins cărțile mele, și punea totul în dezordine"[17]. Se remarcă influența directă a limbii ruse și în ortografierea numelor (Paspielof, de exemplu). Acesta este și motivul pentru care versiunea românească a nuvelei *Rîsul roșu* a lui I. Duscian este mai slabă comparativ cu cea a lui O.C/arp/, preocupat nu numai să prezinte un text fidel originalului, dar și corect din punct de vedere stilistic.

Un neajuns, de data aceasta privind aparatul critic al volumelor, îl constituie confuziile și informațiile biografice eronate, provenite, în general, prin filieră străină. C. Sandu-Aldea, mărturisind în cuvîntul introductiv că a luat cunoștință de opera lui L. Andreev prin intermediul traducerilor lui Serge Persky, transmite involuntar și informațiile inexacte ca, de exemplu, tentativa de sinucidere a scriitorului rus din 1904 (în realitate — 1894). De asemenea, consideră ca opere de debut: *Tăcere* și *Eva*[18] (în franceză: *Silence* și *C'était*). Tot prin filieră franceză se transmite și modificarea numelui „Jucika" în „Medor" (*Colțatu*) în versiunile lui A. Luca și Ionel Negură.

Majoritatea volumelor de traduceri sînt precedate de scurte prefețe, unde alături de date eronate, de considerații exagerate în caracterizarea scriitorului se strecoară și aprecieri personale de valoare. Astfel tot dr. I. Duscian, deși vede o transformare în opera și personalitatea scriitorului rus după înfrîngerea revoluției din 1905, observă unitatea de gîndire care străbate întreaga creație andreeviană. Subliniază relația Andreev — mediu social-politic, accentuează teza necesității suferinței, prezentă în opera lui (exemplu din *Savva*), fapt care îl apropie ideatic de Dostoievski; se realizează o paralelă pe linia individualismului Andreev — Nietzsche. Dimpotrivă, o lipsă totală de înțelegere a nuvelei pe care o traduce, *Iuda Iscariotul*, dovedește G. B. Rareș în prefață, unde încearcă o situare a povestirii în literatura religioasă și îi atribuie eronat o evidentă finalitate etică. Dorind parcă să epateze printr-o largă asociație de idei, A. Luca, în prefața la volumul *Minciuna*, alătură caracterul „bizar, bolnăvicios și neliniștitor" al operei lui Andreev „halucinațiilor" lui Dostoievski, vede în stilul lui Andreev „o eleganță de armonii care îl apropie de Turgheniev", face afirmații hazardate de genul: „Andreev este totodată poet și prozator" sau „Viziunilor pasionate ale sufletului său de slav, el adaugă însușiri de ordine, de claritate, de perfecțiune, calități pur latine"[19].

★

[17] Leonida Andreiev, *Rîsul roșu*, traducere din rusește de dr. I. Duscian, București, „Biblioteca nouă" /1909/.

[18] Nici o nuvelă aparținînd lui L. Andreev nu are acest titlu. De aceea este posibil ca *Eva* să apară în prefața lui C. Sandu-Aldea ca simplă greșală de tipar: *Eva* în loc de *Era*.

[19] Editura „Lumen", /1909/, p. 4.

Este de la sine înțeles faptul că cele două culegeri de traduceri, apărute după un răstimp relativ lung de tăcere, în 1963[20] și 1970[21], vor avea alt profil, altă structură și altă ținută științifică, conform exigențelor actuale în cercetarea și evaluarea moștenirii literare universale. Totuși în volumul de traduceri din 1963 se simte încă o oarecare timiditate în abordarea operei complexe a scriitorului rus. Deși această culegere, pe linia popularizării numelui lui L. Andreev înseamnă incontestabil un pas înainte în comparație cu lucrările anterioare, ea prezintă creația lui doar parțial; sînt alese numai cîteva nuvele, considerate ca urmînd linia tradiționalist-clasică a secolului XIX, nuvele realizate, dar care nu pot releva nici personalitatea devorată de obsesii a creatorului, nici multitudinea de căutări inovatoare, manifestată în forma artistică. Acest lucru se simte și în prefața cărții, unde Tamara Gane analizează pertinent nuvelele traduse, dar înlătură — ca neesențiale și „involutive" în drumul artistic — tocmai operele în care Andreev apare ca pasionat căutător al cuvîntului, capabil să exprime adevărul simțit de el.

Atît linia realist-clasică cît și tendințele înnoitoare pe planul tematicii și al formei pot fi urmărite în cele patru tomuri de traduceri apărute la Editura „Univers", în 1970. Ele au fost alcătuite după ediția rusă, pînă în prezent cea mai cuprinzătoare, din 1913 [22]. Dacă, în comparație cu această ediție, volumele românești au fost organizate cu mai multă grijă — s-a urmărit o dispunere cronologică, s-a restabilit anul elaborării textului și s-au notat la sfîrșitul fiecărei nuvele sau piese de teatru date care lipseau ediției originale și prin aceasta îi dădeau un caracter haotic —, totuși ele lasă la o parte o serie de opere care ar fi împlinit personalitatea contradictorie a scriitorului. Nu s-au tradus nuvele ca *Iuda Iscariotul* și *Eleazar*, nuvele mult discutate la începutul secolului în critica rusă și străină; utilizînd mituri biblice, L. Andreev — ateu consecvent — a încercat o interpretare a noțiunilor etice fundamentale: bine și rău. De asemenea, s-a omis traducerea nuvelei *Însemnările mele*, unde autorul a implicat o serie de semnificații de ordin etic și filozofic. Poate că versiunea românească a cîtorva din foiletoanele lui L. Andreev ar fi întregit imaginea despre creația inegală și contradictorie a acestuia. Oricum însă, volumele cuprind operele cele mai reprezentative și, prin multitudinea și varietatea lor — nuvelă, povestire, roman și teatru —, au capacitatea de a introduce cititorul în universul artistului.

Lista de opere, dispuse alfabetic în limba română și rusă, la sfîrșitul ultimului volum, în afara imaginii de ansamblu, oferită cititorului, reflectă și încercarea de a reda cît mai corect și mai poetic în românește titlurile rusești. Tentativele în general mai puțin reușite ale traducătorilor de la începutul secolului de a le găsi echivalente potrivite în limba română și-au aflat rezolvarea acum. Doar traducerea titlului *Pravila dobra* în

---

[20] Leonid Andreev, *Nuvele și povestiri*, traducere de Ștefana Velisar Teodoreanu și Isabela Dumbravă, București, Editura pentru literatură universală, 1963, cu un studiu introductiv de Tamara Gane: *Leonid Andreev*.

[21] Leonid Andreev, *Proză. Teatru*, vol. I—IV, București, Editura „Univers", 1970, prefață de Edgar Papu: *Leonid Andreev*.

[22] Leonid Andreev, *Polnoe sobranie socinenii (Opere complete)*, vol. I—VIII, St. Petersburg, 1913.

Regulile binelui (Igor Blok) ni se pare a fi mai puțin realizată, întrucît cuvîntul de origine slavă „pravilă" s-a încetățenit și la noi și păstrează altă semnificație decît noțiunea „regulă". Efectuate după original, traducerile prezente în cele patru tomuri nu numai că respectă textul rusesc, dar denotă și talent scriitoricesc. Din punct de vedere stilistic ele au însă un caracter eterogen, deoarece aparțin unui grup relativ mare de traducători, fiecare impunîndu-și modalitatea lui proprie. Munca la aceste traduceri va fi fost cu atît mai anevoioasă cu cît stilul lui Andreev prezintă o gamă variată de nuanțe, de la incantația lentă, melodioasă, poetică, la tonul violent, sacadat, repetiția obsedantă, fraza frîntă, uneori incoerentă, expresia de argou etc., modalități prin care scriitorul încearcă să exprime un repertoriu larg de trăiri sufletești. Se simte uneori, în cîteva traduceri, tendința de a lega frazele ce se vor frînte, de a îndulci sensul vreunui cuvînt mai strident, de a înlătura unele repetiții obsedante, în general, de a atenua caracterul cîteodată impulsiv, al scrisului lui Andreev.

Cuvîntul introductiv, *Leonid Andreev*, semnat de Edgar Papu, este poate studiul cel mai competent și mai aprofundat care s-a scris pînă acum la noi pe această temă. Edgar Papu propune puncte de reper și chei în înțelegerea creației lui L. Andreev, demne de luat în seamă. Observînd faptul că Andreev n-a fost înțeles nici de contemporani, nici de posteritate, criticul explică acest fenomen prin aceea că scriitorul rus este un descoperitor nu în formă, cum au încercat mulți să-l definească, ci în esență, depășind posibilitatea de înțelegere a vremii sale: „Noul alfabet prin care se cerea înțeles Andreev nu era unul de *semne*, ci de *sensuri*, ce trebuiau desprinse din cuvinte, noțiuni și judecăți, pe care noi ne obișnuisem să le aplicăm la altceva decît la ceea ce gîndea el". Edgar Papu precizează că „Leonid Andreev nu este un creator de *caractere*, în sensul clasic al cuvîntului, ci un evocator al condiției umane", mai mult decît atît, descoperă o altă „zonă de cunoaștere a omului". Această subliniere a autorului constituie o premisă prețioasă pentru cercetarea științifică și obiectivă a scriitorului și explică, în același timp, căutările în formă pentru acoperirea conținutului nou, de multe ori soldate prin eșec, și eterogenitatea aparentă a operei. În analiza propriu-zisă a unor creații, Edgar Papu impune o viziune personală, susceptibilă de contraargumente, dar posibilă pentru scrisul din L. Andreev.

★

Retrospectiv, traducerile lui Andreev, răspîndite în periodice și volume, alcătuiesc un amalgam inegal ca valoare. Dacă poezia străină a fost transpusă magistral în graiul românesc, grație condeiului unui G. Coșbuc, Șt. O. Iosif, D. Anghel sau Octavian Goga, „proza, mai puțin norocoasă, încape pe mîna traducătorilor de ocazie; primează adesea criteriul comercial"[23]. Versiunile neglijente, trunchiate, confuze, elaborate după izvoare străine, de traducători obscuri sau redactori netalentați ca G. B. Rareș, A. Luca, P. P. Stănescu, Const. A. I. Ghica, Dinu Moisescu, H. P. Petrescu, V. Constantinescu, Ilie Marin dau cititorului român imaginea unui Leonid Andreev deformat, cu succes comercial

[23] Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, Iași, 1970, p. 18.

de moment pentru cazurile limită prezente în opera sa. Totuși, în mozaicul neregulat al traducerilor de la începutul secolului se reliefează cîteva, mai ales cele aparținînd scriitorilor : C. Sandu-Aldea, D. Nanu, V. Demetrius. Un loc aparte prin strălucirea stilului îl ocupă tălmăcirea lui Arghezi a nuvelei *Abisul*.

Dacă nu se poate vorbi de vreo influență hotărîtoare a prozatorului rus asupra literaturii noastre, în pofida circulației destul de largi a numelui în epoca respectivă, printr-o inversare a fenomenului se poate afirma că Andreev a fost tradus și receptat de unii scriitori români pe latura corespunzătoare gustului și temperamentului artistic al fiecăruia dintre ei. C. Sandu-Aldea, care în literatura sa prezintă „naturi impulsive, elementare, cameni aprigi, năprasnici, conduși de instincte telurice"[24], este fascinat de personajele bîntuite de obsesii ale lui Andreev — de aici decurge și caracterizarea puțin exagerată : „cel mai puternic dintre scriitorii tineri ai Rusiei" —, nuvelele alese spre traducere fiind reprezentative tot în acest sens : *Guvernatorul*, *Vedenii* și *Tăcerea*. Cu toată critica severă a lui E. Lovinescu [25], care consideră paginile acestuia la modul absolut, se poate spune că, în contextul celorlalte traduceri, cele ale lui C. Sandu-Aldea se remarcă în sens pozitiv. D. Nanu, poet aproape uitat, de orientare modernistă, traduce *În zarea depărtată*, prețuind în nuvelă atmosfera bemolizată de unda de mister. Iar V. Demetrius, atras de tabloul mediului de periferie, scriitor care prefigurează la noi literatura lui G. M. Zamfirescu și C. Ardeleanu, traduce cea mai concludentă nuvelă a lui Andreev pe această linie : *În subsol* (în versiunea lui Demetrius : *În drojdia societății*). Tentat însă de argoul mahalalei bucureștene, modifică stilul povestirii în sensul unei vulgarizări. T. Arghezi era atras în perioada respectivă de sondajul în subteranele conștiinței, fapt atestat și de traducerile din Dostoievski, elaborate cam în aceeași epocă.

Părerile opuse despre acest scriitor ar putea fi intitulate sugestiv : elogii și injurii, întrucît nici un comentator nu încearcă să privească cu un ochi obiectiv inegalitățile operei. Dacă Ion Pas se extazia în 1928 în fața „fanteziei straniului scriitor, chinuit de problemele minții și neîntrecut în descrierea celor mai subtile stări sufletești"[26], M. Sevastos declara cu oroare în 1925 : „Leonid Andreev nu-i un scriitor agreabil. Pentru dînsul viața nu-i un amestec de bucurii și de durere, ea e o carceră în care Moartea schinjuiește pe oameni cu cele mai rafinate torturi [...]. Andreev parcă anume își alege subiecte odioase [...] "[27]. Iar Camil Petrescu semnează actul de negare al prozatorului rus prin acuzarea că Andreev „recurge la patologie" din incapacitatea de a crea personaje excepționale ca valoare [28].

În primele patru decenii optica unilaterală asupra operei lui Andreev este rezultatul traducerilor eterogene și ca selectare și ca elaborare, care

---

[24] Dumitru Micu, *Început de secol*, București, 1970, p. 383.

[25] Traducerea lui C. Sandu-Aldea este comentată sumar de E. Lovinescu în articolul *C. Sandu-Aldea*, în *Critice*, vol. I, București, 1920 : „Într-o traducere din Leonida Andreiew, *Guvernatorul*, făcută cu o rară lipsă de simț artistic și nepăsare, ceea ce e de mirat de la un scriitor conștiincios, d. Sandu scrie : „Pentru întîia oară el băgă de seamă o crăpătură în curajul său..".

[26] Ion Pas, *Bizarul suflet slav*, în „Cugetul liber", I (1928), nr. 8—9, p. 98—99.

[27] Mihail Sevastos, *Cronica teatrală*, în „Viața românească", XVII (1925), nr. 11—12.

[28] Camil Petrescu, *Anfisa de Leonid Andreev*, în „Cetatea literară", I (1925), nr. 1.

fragmentează personalitatea complexă a scriitorului. În Franţa este receptată cu precădere proza lui Andreev, în Germania este preferat teatrul în tendinţa sa înnoitoare, în România, atît cititorul, cît şi criticul au la îndemînă doar spicuiri fie din proză, fie din dramaturgie. De aceea, abundenţa de traduceri, articole destul de numeroase despre proză, desele referiri la opera lui, dovedesc nu atît o înţelegere şi o apreciere a creaţiei andreeviene, cît zgomotul produs în jurul unui scriitor devenit peste noapte la ordinea zilei. Pentru că, într-adevăr, la începutul secolului XX, Leonid Andreev a constituit o modă „ca şi pălăriile de damă", cum spunea glumind un recenzent anonim în 1909 în „Ordinea". Prin fenomenul de „modă" se pot explica parţial şi tăcerile, întrerupte de aplauze, aşternute peste numele lui Andreev în decursul a 70 de ani. Privind linia frîntă, cu urcuşuri şi coborîşuri abrupte, ale graficului receptării în ţara noastră, Andreev ar putea fi numit cu uşurinţă, dar fals, scriitorul entuziasmului de moment. Că artistul a supravieţuit „modei" — fenomen care de multe ori distruge pentru totdeauna ceea ce a lansat zgomotos într-o clipă — o atestă actuala reevaluare artistică în Uniunea Sovietică şi cele patru volume masive de traduceri apărute în România, singurele care pot da o imagine de ansamblu asupra personalităţii lui Leonid Andreev.

În sfîrşit, după o jumătate de secol de la moartea lui, opera inegală, şi ca ideaţie şi ca valoare artistică, poate fi supusă unei analize minuţioase estetice, deasupra oricăror dispute personale, literare sau politice de epocă, lucru care nu s-a făcut pînă acum, în pofida noianului de comentarii mai mult despre persoană, mai puţin despre operă.

AL. SĂNDULESCU

Articole vorbite*

O importantă sursă de îmbogățire a tezaurului nostru cultural și, în speță, literar, a fost îndeobște ignorată sau oricum subapreciată. E vorba de arhivele Radiodifuziunii române, în ale căror rafturi (sau pe ale căror benzi) contribuția scriitorilor se găsește la loc de frunte. Victor Crăciun a avut ideea să cerceteze acest vast material, din care ne oferă o primă selecție de „radiofonice" literare, mai toate interesante, însă nu totdeauna și foarte noi în raport cu opera autorilor respectivi. Dacă editorul a reținut în genere conferințe cu o tematică variată, așa-numitele „articole vorbite", amintiri, mărturii literare, el n-a mai dovedit aceeași fermitate în privința criteriului, să zicem, al „premierii absolute". „Cele mai multe texte — spune autorul ediției — sînt inedite, în sensul că nu au apărut în reviste sau volume" (p. 16). Mențiunea este desigur onestă, dar nu și foarte științifică, întrucît nu se face nicăieri nici o precizare în legătură cu textele care au mai fost publicate sau cu cele care văd lumina tiparului acum pentru prima dată. Faptul nu e lipsit de importanță, pe de o parte, pentru că, neexistînd „obligativitatea" ineditului, sumarul mai putea cuprinde și alte nume, pe de alta, pentru că, astfel alcătuită, fără indicații bibliografice, ediția își scade simțitor valoarea de referință.

Acum cîțiva ani, ocupîndu-mă de editarea operei lui Paul Zarifopol și străbătînd o stufoasă și nedefrișată bibliografie, mi-am putut da seama că cele trei articole „vorbite" la radio, pe care Victor Crăciun a avut amabilitatea să mi le pună la dispoziție, nu mai fuseseră publicate. E vorba de *Arta judecării cărților*, *Din istoria poeziei române*, *Despre ediția critice*, a căror absență din sumarul antologiei de față, în treacăt fie spus, mă surprinde. Pentru ceilalți autori însă operația abia trebuie întreprinsă, cu atît mai mult cu cît unele texte radiofonice, cum o recunoaște și editorul, au stat mai tîrziu la baza alcătuirii unor volume, sau reprezintă reluarea, rezumarea unor idei dezvoltate anterior. De aici și impresia de „déjà vu", chiar și în cazul presupuselor inedite.

În afara acestui aspect, din păcate, neelucidat de editor, volumul merită atenție, stîrnind oricum interesul, fie prin punerea (sau repunerea) în circulație a unor idei, fie prin caracterul mai puțin cunoscut al unor

---

* Conferințe radiofonice, ediție îngrijită și prefațată de Victor Crăciun, Editura Cartea Românească, 1974.

amintiri literare sau profesii de credinţă, fie prin simpla sugerare a unor teme. Deşi conferinţa *Ce este o epigramă şi cum se face* de Cincinat Pavelescu a apărut aproape în aceeaşi formă în ediţia prefaţată chiar de Victor Crăciun (Edit. Minerva, 1972), ea ne reţine prin... epigramatica definiţie dată de un maestru al genului : „Epigrama e o mică bijuterie, o miniatură, un bibelou de artă. Mîinile grosolane n-o pot modela. Ea cere perfecţie şi eleganţă". Evocarea Iaşului artistic de către Mihai Codreanu, într-un spirit ce se resimte de influenţa lui G. Ibrăileanu, sau a voevodului-poet Petru Cercel de către Dan Botta, sublinierea de către Lucian Blaga a importanţei traducerilor din literatura universală, sau semnalarea de către Vladimir Streinu a unui subiect ce ar merita să fie reluat : *Literatura pădurilor româneşti*, paginile de *Istoria teatrului românesc* semnate de Ion Marin Sadoveanu, sau consideraţiile lui Cezar Petrescu despre romanul social, sînt aspecte ce se integrează firesc operei lor. Din această primă parte a volumului *(Articole vorbite)*, am ales la rîndul nostru două contribuţii, care ne fac să adăstăm o clipă mai mult sub vraja cuvîntului şi a ideilor lor, magnetice parcă de fiecare dată. O conferinţă e a lui G. Călinescu şi a fost rostită în 1945 la mormîntul lui Eminescu. Discursul aparţine unui liric vizionar şi spectaculos : „Însă noi nu sîntem rude de sînge cu poetul, noi sîntem rude de spirit. Pentru noi Eminescu cel viu s-a născut după moartea lui trupească şi în arterele lui ca atare curge nu sînge, ci spirit inalterabil". Acum găseşte criticul un nou prilej să reformuleze (va reveni mereu asupra chestiunii) raportul naţional-universal, exprimat în chipul cel mai strălucit de poetul *Luceafărului* : „Eminescu e un mare poet. Nu există pe lume decît poeţi mari, nicidecum poeţi mari naţionali şi poeţi mari universali, şi cine e mare la el acasă e mare pretutindeni, fiindcă pretutindeni sînt aceiaşi oameni şi toţi plîng şi rîd la fel". A doua conferinţă aparţine lui Tudor Vianu, se intitulează *Ce ştim despre cărţi* şi aminteşte ca substanţă studiul mai amplu *Metoda de cercetare în istoria literară*. Profesorul ridică mai întîi problema noutăţii pe care îşi propune să o aducă autorul : „Cred că cea dintîi întrebare pe care trebuie să şi-o pună cineva hotărît să compună o carte este dacă are sau nu ceva de spus, adică faţă de ceea ce cultura a produs în trecut, socoteşte că poate adăuga ceva nou, fie chiar şi în forma unei sistematizări mai limpezi a cunoştinţelor existente la un moment dat". Opera trebuie să fie rezultatul unei concepţii clare, a unei cercetări neostenite şi a unui lung devotament. Un rol uriaş îl joacă documentarea, atît în literatură (din care se iau exemple ilustre : Tolstoi, Flaubert, Rebreanu), cît şi în istoria literară. Apoi sistematizarea, gruparea şi compararea izvoarelor. Marii scriitori sînt şi mari nemulţumiţi, uneori ajungînd să-şi rescrie sau chiar să-şi distrugă opera.

Dintre *Amintirile*, formînd partea a doua a cărţii, sînt de remarcat acelea ale lui Vasile Voiculescu despre Urmuz, scriitor care nu coboară din nici un părinte literar şi nu aparţine nici unei şcoli, ale lui Ion Minulescu despre Dimitrie Anghel, cu evocarea cafenelei Kübler, ale lui V. Demetrius şi Corneliu Moldovanu, acestea prin caracterul lor anecdotic. Textul Margaretei Miller-Verghy despre Delavrancea, sau o variantă a lui, a mai fost publicat, aşa după cum notele lui M. Sadoveanu despre primul său contact cu „Sămănătorul" ne trimit la *Anii de ucenicie*. Plină de culoare (cum era şi de aşteptat) este *Mangalia zugrăvită în cuvinte* de N. Tonitza.

De un interes mai acut pentru istoria literară, și nu numai pentru ea, ni se par mărturiile literare înglobate sub titlul *La masa de lucru*. M. Sorbul și G. M. Zamfirescu, I. Agîrbiceanu și T. Arghezi împărtășesc din meșteșugul și experiența lor artistică. Paradoxale, în acest sens, dar nu mai puțin semnificative sînt considerațiile lui Ionel Teodoreanu, adevărate metafore (s-ar fi putut altfel?) ale creației, romanului, personajului: „Îmi amintesc de oameni care n-au existat, devenind biograful destinului lor". „Creațiunea epică e actul revoluționar prin care mulțimile captive în creator își cuceresc libertatea și își afirmă dreptul de viață". „Romanul nu e o istorie a realului, ci o biografie a posibilului". Sistematice și profunde sînt răspunsurile lui Ion Pillat privind procesul de creație. El vorbește despre motivele și izvoarele lui de inspirație (copilăria, amintirea, toamna, pămîntul natal, pădurile), despre fazele pe care le parcurge pînă ce ajunge să scrie o poezie. Prima este o experiență vitală („Ein Erlebnis"): „Dar o experiență logică, care ne cutremură sufletul deodată, muzicalizînd priveliștile și dînd plasticitate sunetelor". Urmează faza elaborării, cînd scrie poezia dintr-odată, ca într-o stare de somnambulism, și cînd orice întrerupere i-ar fi fatală. Numai după aceea vine cizelarea, care se produce cu o mai mare luciditate și detașare față de obiect.

Valoarea documentară și literară a unor astfel de „articole vorbite", din care editorul ne-a dat un prim florilegiu, este incontestabilă. Ceea ce se impune e mai multă rigoare (*Răzvan și Vidra* n-a fost publicată în 1865, cum apare la p. 70, ci în 1867; articolul lui Tudor Vianu despre *Luceafărul* nu poate fi din 1969 (p. 95), cînd autorul nu mai exista din 1964); de asemeni, se cere un mai precis criteriu de selecție, care să facă dintr-o astfel de carte, în multe privințe utilă și agreabilă, un instrument de lucru. Numai așa arhiva literară a Radiodifuziunii va putea să fie încorporată, cum dorește Victor Crăciun, pe bună dreptate, istoriei literaturii române. Condiția: să știm cu certitudine ce anume e cu adevărat nou, inedit.

DOUĂ ISTORII ALE LITERATURII ROMÂNE ÎN MANUSCRIS

1. Biblioteca episcopiei române din Arad posedă un mare număr de manuscrise valoroase, încă foarte puţin cercetate. Ele provin în parte din fosta bibliotecă a mănăstirii Hodoş-Bodrog, de lîngă Arad, altele din lucrările adunate de Al. Gavra în vederea tipăririi lor de către „ortăcia sau societatea bibliograficească", pe care s-a străduit s-o înfiinţeze între anii 1832—1833. În total, numărul manuscriselor aflate aici este deosebit de impresionant, în rîndul lor figurînd 11 manuscrise în slava bisericească de redacţie sîrbă, 15 în sîrba vorbită în secolul al XVIII-lea, 17 în latină, 6 în maghiară, 2 în germană şi 90 în limba română. Se remarcă dintre acestea *Sbornicul lui Aberchie* datînd din 1626, *Disertatio de gente serbica*, datînd din 1790, *Brevis notitia rerum Daciarum*, scurt tratat de istorie alcătuit de Ioan Monorai la 1822, cu o versiune şi în limba română, *Material istoric transilvănean*, datat din 1835 şi semnat cu iniţialele A. G., adică Alexandru Gavra, mai multe compendii de filozofie, precum şi patru copii executate de acelaşi Al. Gavra, dintre care după lucrări de-ale lui Nicolae Borbala, canonic şi asesor la tabla judecătorească a comitatului Bihor şi două după lucrarea *Institutiones phisicae naturalis et oeconomicae ruralis*, copiat în 1816 şi respectiv *Stylis curialis*, un tratat vechi de stilistică. Mai găsim aici manuscrise de Barac şi Grigore Obradovici, foarte importante pentru configuraţia iluminismului românesc, şi o istorie a literaturii române în manuscris, interesantă pentru modul de a concepe şi trata istoria românească în a II-a jumătate a secolului trecut. Manuscrisul este înregistrat sub nr. 48 şi provine probabil din fondul preparandiei din Arad, poate chiar de la succesorul lui Atanasie Şandor la catedra de limba română. El poartă pe copertă o datare provizorie 1870—1900, dar noi am merge cu datarea chiar cu un deceniu înainte (mai precis, în jurul anului 1865), avînd în vedere că importantul discurs de recepţie al lui Al. Papiu-Ilarian, *Viaţa, operele şi ideile lui Georgiu Şincai din Şinca*, apărut în 1869, şi care face o succintă trecere în revistă a principalilor scriitori transilvăneni, nu figurează printre cărţile citate.

Istoria aceasta, ca şi celelalte opere de acest gen apărute pînă atunci, acordă un spaţiu important limbii, căci istoria (şi chiar gramatica) limbii nu se despărţise încă de literatură. Un capitol întreg va fi consacrat *Originii limbii* în genere, fiind lucrat pe baza ideilor în această privinţă-ale lui Leibnitz, Humboldt, Herder, Süszmilch, Schukhard etc. Capitolele următoare, de la 2 la 12, au următoarele titluri: *Cauza rămurirei limbii originarie în mai multe limbe. Limba şi literatura în genere, Invenţiunea scrisoarei şi literatura celor antici. Apunerea clasi-*

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 423-427, Bucureşti, 1975.

cităţii eline şi romane, Reîmbrăţişarea clasicităţii şi studiului limbelor nouă, Clasificarea limbelor, Limba română frumuseţea şi originea ei, Limba română după originea sa indo-germană, Literatura şi în specia literatura română, Istoria literaturii române în genere şi în specia, lipsa şi folosul ei, Împărţirea istoriei şi a literaturii române etc.

În capitolul 11, aducîndu-se în discuţie importanţa studiului istoriei literare, se încearcă o argumentare de ordin lingvistic şi istoric : „Folosul istoriei literaturii române e foarte mare şi lipsa ei e nedisputaveră. Tot românul care pretinde a avea numai un pic de cultură trebuie s-o înveţe, trebuie s-o scrie, pentru că ea ne arată cum s-a format şi prin ce pase a trecut din seclu în seclu acea plantă nobilă latină, ce se numeşte limba română, pînă ce s-a ajuns la gradul frumuseţii şi al eleganţei sale de astăzi ; ea ne învaţă a căuta lumina în chaosul şi tenebrele trecutului, că cum (sic !) şi cît s-a luptat naţiunea română începînd de la fazele prunciei pînă la etatea bărbătească ca prein cultivarea limbei să devină din starea de popor nepoleit şi fără valoare la starea unei naţiuni culte şi glorioase, şi tot ea ne introduce în pantheonul bărbaţilor nemuritori, care au jertfit talentele spre luminarea naţiunei" (p. 21—22).

În cronologia istoriei şi a literaturii române se disting două etape mari : 1) „starea cea nefericită a limbei române sub jugul celei slavone de la 1439—1643" şi 2) „renaşterea naţiunei şi a literaturii de la 1643—1848 şi de aici pînă în timpurile noastre".

Încă de la început se stabileşte că limba română este o limbă romanică, înrudită cu franceza şi italiana, în care scop se citează părerile lui Eftimie Murgu, Diez, Grisselini, Topeltin, Bonfiniu, adevăr susţinut „şi popularizat mai întîi de Petru Maior şi adoptat de toţi filosofii noştri de renume care au urmat după dînsul pînă azi" (p. 47). Totodată, pentru a se vedea mai exact aportul latinei la formarea limbii române, el propune redactarea unui dicţionar comparativ, care ar trebui realizat de filologii noştri. Cu acest prilej autorul va stărui şi asupra opiniilor false cu privire la originea limbii române care nu fac decît „a orbeca în oscurul ficţiunilor fără nici o cunoştinţă de cauză". Sînt incriminate idei exprimate de Safarik, Katancić, Engel, Schuller, Schmidt, Sulzer, Eder, Hanep, Clemens Petri, Neugebaren, Brockhaus, Teutsch, Kopitar, Röesler, arătînd că ele au fost combătute „cu argumente logice puternice" de Şincai, Micu, Bojincă, Maior, Laurian, Maniu, Cipariu, Hasdeu, Quinet, Gilbon, Griselini, Canini, Vegezzi-Ruscalla, Diez, Opitz, Veiland, Istvánfy Benkö, Pius al II-lea, Cesare Cantú etc. E de părere că celelalte limbi neolatine au pierdut mult material latin care se află conservat doar în limba română şi propune demonstraţia filologului german Antoniu Fleckeisen cu 50 de cuvinte latine. E şi el de părere — în direcţia şcolii latiniste de la Blaj — că unele cuvinte slave ar putea fi scoase din limba română, dar combate totuşi pe unii „zelanţi" care au scos cuvîntul *vechi* şi care „ne sărăcesc limba" în acest fel. „Purizarea", cum o numeşte el, s-ar putea realiza căutînd „vorbele ce ne lipsesc mai întîi prin toate locurile pe unde locuim noi românii..., fără a ne teme că vom face provincialisme" (ex. *otravă — venin*), apelînd la cărţile cele vechi latine şi române (cazul *bour — zimbru*), la romanitatea limbilor surori sau la derivarea cu sufixe (*cap, capace, capabil, capacitate* etc.) „Aici ar fi de observat că în toate institutele române de pretutindenea ar fi să se introducă în cetirea latină pronunţarea română,

după cum o fac aceasta blasienii şi după cum citesc latineşte popoarele apusene" (p. 78). O altă remarcă făcută de autor este în legătură cu progresul limbii literare, căci „operele noastre literare de azi, alăturîndu-le şi comparîndu-le cu cele scrise de înainte de asta cu 25 ani, sînt cu mult mai româneşti, mai pure şi mai corecte, pentru că românimea, cu deosebire de la 1848 încoace, pe calea progresului şi a culturei limbei prin purisare şi regulare gramaticale a limbei a făcut un avînt neaşteptat" (p. 68).

Istoria literaturii o concepe plecînd de la istoria romanilor, prin prezentarea principalelor etape istorice străbătute de poporul nostru. Abia în periodul al III-lea ajunge la introducerea „limbii slavice" la români, la Cantemir, cronica lui Hurul, Neagoe Basarab şi vechile tipărituri religioase. Periodul IV se deschide cu mişcarea literară a Şcolii ardelene, după care se trece la literatura poetică reprezentată de Mihail Halici, Miron Costin, Dosoftei, Iancu Văcărescu, la literatura istorică (Kogălniceanu, Pumnul etc.) şi literatura filozofică (Kant, Krug traduşi şi adaptaţi de Gh. Lazăr, S. Bărnuţiu, T. Cipariu etc.).

Sînt trataţi apoi „monografic" următorii scriitori: 1. Dosoftei, 2. Halici, 3. Miron Costin, 4. Ienăchiţă şi Ioan Văcărescu, 5. C. Conachi, 7. Al. Beldiman, 8. Ioan Prale, 9. Georgiu Săulescu, 10. Vasile Fabian Bob, 11. Daniil Scavinschi, 12. Vasile Aron, 13. Costache Aristia, 14. Barbu Paris Mumuleanu, 15. Vasile Cîrlova, 16. A. Cantemir, 17. Costache Negruzzi, 18. G. Asachi, 19. Ion Heliade Rădulescu, 20. Demetriu Gusti, 21. Moise Sora Noacul, 22. Andrei Mureşanu, 23. Vasile Alecsandri, 24. Al. Pelimon, 25. G. Tăutu, 26. C-tin Aricescu, 29. Gr. Alexandrescu, 30. Haralambie Grandea. La sfîrşit mai are rubrici consacrate istoricilor români (Tr. Laurian) filologilor, filozofilor şi naturaliştilor (D. Ţichindeal, Ioan Molnar Piuarul, Gh. Lazăr, T. Cipariu, Ioan Maiorescu, Paul Iorgovici, Simion Bărnuţiu etc.).

Deşi valoarea lucrării este în primul rînd documentară, ea merită semnalată şi pentru efortul de interpretare adus, indispensabil desigur pentru o viitoare istorie a mişcării istoriografice la noi.

2. Multă vreme cursurile profesorului Alexandru Roman (1826—1897), primul titular al catedrei de limba şi literatura română de la universitatea din Budapesta (din 1862), deputat în camera ungară (1865—1888) şi membru al Academiei Române (din 1866) s-au crezut definitiv pierdute. Iată însă că o bună parte a lor s-au descoperit recent în mss. rom. 191 al fondului Blaj de la Biblioteca Academiei R.S.R., Filiala Cluj. E vorba de un caiet manuscris cuprinzînd mai multe cursuri de limbă şi literatură audiate între 1891—1892 de către studenţii săi la Budapesta. Nu sîntem siguri dacă unele cursuri sînt scrise de Al. Roman sau au fost copiate doar de studenţii săi Valer Pan Suciu „cleric din Alba-Iuliană" (cursul despre *Prozatorii români*), Paul Bocea (cursul despre Gh. Şincai) şi Ioan Raţiu (cursul de gramatică, după cum aflăm din semnătura sa în limba maghiară pe una din coperţile caietului). Cert este că ne putem face chiar şi în această situaţie o idee sumară despre cursul de literatură română al profesorului budapestan. El îşi începea prelegerile cu o lecţie introductivă despre *Scriitori străini despre români*, în care cita un mare număr de autori, străini şi români, începînd cu Ioan de Kükülö, Sulzer, Thomaschek, Hunfalvy, Pray, Roger Bacon, d'Ohsson, Hasdeu, Miklosich, Şincai, Alexi şi terminînd cu A. Bruce Whyte, *Histoire des langues romanes et de leurs litté-*

ratures. Ceea ce a interesant e că aici se face aluzie la baladele și producțiile pastorale bogate ale românilor. Pentru reconstituirea limbii române îndeamnă la cunoașterea limbii latine clasice și populare, deoarece „nu poate fi indiferent a cunoaște că oare *formele romanice*, cuvintele și semnificăciunea lor potu-se justifica ca existente numai de la migrațiunea ginților sau că acele au existat nainte și din vechime chiar, va să zică oare schimbările sînt a se considera ca producte ale evenimentelor externe sau ca producte ale dezvoltării naturale". Și mai departe: „Deci deosebirile și abaterile formale ale limbii populare de cea clasică latină trebuie arătate fieștecare la locul lor gramatical".

În sprijinul tezelor sale citează lucrări ca acelea ale lui Raynoard, Du Meril, Chevallet, Blanc, Fuchs, Diez, Perticari, Galvani, Tidal, Shuchard, Ascoli, Mussafia, Hasdeu, Cihac. Se ocupă apoi de vocabular, de părți constitutive latine, urmărind evoluția unor cuvinte din punctul de vedere al gramaticii istorice, după ce înainte s-a ocupat pe larg de părțile de vorbire: substantivul, adjectivul, articolul, articulațiunea și declinațiunea, numeralul, pronumele, verbul etc.

Cursul propriu-zis de literatură se deschide cu *Cele mai vechi documente de limbă română*, unde se are în vedere „testuri românești inedite înainte de a. 1600", lucrările bisericești publicate de Coresi și Cantemir, Hasdeu, Al. Papiu Ilarian etc. Un capitol special se acordă comentariului „zapiselor", subliniindu-se importanța filologică întreită a studiului documentelor: dialectologică, fonetică, sintactică. Se vorbește de instabilitatea regulilor sintactice, dînd exemplu pe Cantemir, „care încă păcătuește în contra sintaxei" în traducerile din Ausoniu, în *Divanul lumii*. În continuare cursul se ocupă de cărțile tipărite, începînd cu tipăriturile coresiene, stăruind și asupra limbii lor, cu comentarii din Cipariu, Aron Densusianu etc. La sfîrșitul prezentării cărților tipărite între 1560—1582, atunci cînd vorbește despre raritatea exemplarelor din *Palia de la Orăștie*, el adaugă: „Se mai află un exemplar *complet* în biblioteca museului regnicolar din Budapesta" (p. 62), dovadă că interesul pentru literatura română veche nu era numai strict didactic. Alte cursuri sînt dedicate adnotațiunilor la cronica lui Hurul, lui *George Șincai* și *Elegiei* lui, ultimele două avînd ca izvor principal lucrarea lui Papiu Ilarian despre *Viața și operile lui Gh. Șincai*, pe care o urmează destul de fidel. Mai personal este el în comentariile la *Prozatorii români*, unde se simte o oarecare îndepărtare de principalele izvoare folosite de istoricii literari pînă atunci: *Lepturariul* lui Pumnul și *Conspectul de literatură română* al lui Vasile Gr. Pop din 1875. Sînt prezentați următorii prozatori, dar manuscrisul e fragmentar și sîntem convinși că lista lor era și mai lungă: Cezar Bolliac, Constantin Al. Rosetti, G. Crețeanu, Radu Ionescu, Nicolae Orășanu, Nicolae Nicolescu, Petru S. Aurelian, Alexandru Sihleanu, Al. Odobescu, N. Georgescu, Al. Depărățeanu, Ioan C. Fundescu, George Asachi, G. Săulescu, Al. Donici, Constantin Negruțiu, M. Kogălniceanu, N. Istrate. Cîteva din caracterizările sale merită reținute pentru pregnanța lor: C. A. Rosetti „era născut revoluționar"; G. Crețeanu „ocupă un loc distinct ca poet"; Al. Depărățeanu „e unul din cei mai eminenți poeți ai unei pleiade"; C. Negruzzi publică într-o „limbă model" mai multe novele istorice în proză, contribuind la renașterea și deșteptarea românismului, ceea ce-l înalță între principalii scriitori români", M. Kogălniceanu „înzestrat de la natură cu

mare talent şi dezvoltîndu-l prin activitatea sa cea neobosită scrie mult tot în proză, urmînd exemplul străbunului său se aruncă asupra studiului istoriei, arătînd că fără cunoştinţa istoriei patriei nu avem patrie, nici viaţă naţională. Scopul şi tendinţele lui în toate scrierile sale este ca să producă şi să deştepte în cititorii săi idei înalte, studii solide, cunoştinţe de viaţă, sentimente de libertate, moralitate şi naţionalitate adevărată, de aceea în toată viaţa sa publică făcu opoziţiune guvernelor retrograde şi iliberale".

Chiar aşa fragmentar păstrat, cursul de literatură al lui Al. Roman de la Budapesta rămîne interesant pentru istoricul literar de astăzi, deoarece din el s-au adăpat generaţii întregi de cărturari transilvăneni care s-au format în această vreme la universitatea budapestană, adăugînd astfel mai vechilor preocupări de istorie literară cunoscute, altele noi.

Mircea Popa

N. Bălcescu, *Opere I. Scrieri istorice, politice și economice (1844–1847).* Texte, note și materiale. Ediție critică de G. Zane și Elena G. Zane

Ed. Academiei, 1974

Cine altcineva ne putea pregăti această operă decît editorul scrierilor lui Nicolae Bălcescu, profesorul G. Zane, specialistul reputat în cultura românească a secolului trecut? Dificultatea și avatarurile unei ediții critice, cu respectarea și garantarea integrității textelor, sînt bănuite de fiecare dintre noi. Ediții de circulație, pentru școlari și pentru largile categorii de cititori, cu texte „alese", au fost foarte multe în perioada postbelică, fără ca vreuna să se fi ridicat la nivelul unei ediții științifice. Singura ediție de referință a rămas pînă acuma numai ediția de *Opere* (tom. I, partea I, partea a II-a, Fundația pentru literatură și artă, București, 1940), pregătită acum mai bine de trei decenii de G. Zane. După o distanță așa mare de timp, ceea ce trebuia să se termine atunci, se reia acum. Comparîndu-l cu partea I a ediției din 1940, editorii au introdus în sumarul primului volum al seriei recente de *Opere*, *Cuvîntare ținută la Societatea studenților români din Paris*, lăsînd pentru volumul ulterior lucrări precum : *Drepturile românilor către Înalta Poartă* și *Despre împroprietărirea țăranilor*.

Ediția are un prim pivot în prefața semnată de G. Zane, studiu de profunzime și de mare seriozitate științifică, primul care după război discută opera lui Bălcescu dintr-o perspectivă obiectivă. Este un portret demistificator. N. Bălcescu a fost supralicitat în cele mai multe dintre studiile apărute în ultimul timp, nu o dată minimalizînd contribuția celorlalți pașoptiști. Cultul lui Bălcescu s-a exercitat cu precădere în articolele ocazionale și într-o anume literatură de circumstanță. Nimeni nu încearcă să-i reducă din merite, însă unii comentatori au făcut din el un veritabil contemporan al nostru, ca în piesa lui Camil Petrescu. S-au debitat multe fraze comune, generalizante, dar s-a adăugat foarte puțin la adevărul despre opera lui Bălcescu. Studiul lui G. Zane discută critic contribuția valorică — și reală deci — a operei lui Bălcescu, luînd atitudine față de toate exagerările unora dintre comentatorii săi recenți. E o lucrare de exemplu : o punere în temă a ceea ce este și nu este Bălcescu. S-au pus bazele odată cu acest studiu, a acelei monografii asupra lui Bălcescu care din păcate ne lipsește. Sub raportul limbajului, deci al textologiei, ediția actuală aduce îmbunătățiri evidente ediției din 1940, făcîndu-se efortul redării cît mai autentice a textului original. În comparație cu propria sa ediție din 1940, profesorul G. Zane ține acum la o redare cît mai corectă, filologicește, a textului lui Bălcescu. În lumina unor sondaje succinte, încercăm să evidențiem ameliorările survenite dela o ediție la alta : *hronicelor (cronicelor*; Cuvîntul din paranteză se referă la ediția din 1940; primul cuvînt se referă la ediția recentă); *contimpurane (contimporane*; *a Europei (ai Europei)* ; *poci (pot)* ; *țărei (țării)* ; *rădica (ridica)* ; *răgenerației (regenerației)* ; *perduse (pierduse)* ; *perise (pierise)* ; *întunericului (întunerecului)* ; *vrc (vreo)* ; *atuncea (atuncia)* ; *orășani (orășeni)* ; *cavalerimei (cavalerimii*; și subliniat); *mînelc (mținile)* ; *Roma capitala universului (Roma capitală universului)* ; *carea (care)* ; *d-abia (de abia)* ; *avangardă (avantgardă)* ; *rădicarea (ridicarea)* ; *d-a fi (de a fi)* ; *d-a (de a)* ; *sub (supt)* ; *subîmpărțea (supîmpărțea)* ; *dajdii (dăjdii)* ; *monastire (mînăstire)* ; *capitaliei (capitalei)* ; *Fuștașii (Fustașii)* ; *d-o parte (de o parte)* ; *Gheorghie (Gheorghe)* ; *dup-aceștia (după aceștia)* ; *d-aci (de aci)* ; *poroncit (poruncit)* ; *cătră (către)* ; *jărtfi (jertfi)* ; *epohă (epocă)* ; *împrotiva (împotriva)* ; *înzăstrat (înzestrat)* ; *marinimie (mărinimie)* ; *înțălepciune (înțelepciune)*.

Editorii păstrează forma unică de singular și plural, persoana a treia imperfect, ca în vorbirea popular-muntenească : *era (erau)* : *alcătuia (alcătuiau)* ; *trebuia (trebuiau)* ; *urma (urmau)*. Dimpotrivă, au renunțat la *u* final pe care îl păstraseră în ediția din 1940 : *război (războiu)*. S-au îndreptat unele forme vechi de limbă românească, pe care N. Iorga încă le mai folosea : *care (cari)* ; *țară (țeară)* etc. Omisiunea din finalul primului paragraf din *Puterea*

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 429–451, București, 1975.

armată... (p. 49), a fost reparată în ediţia actuală: *Cărţile cari ar fi putut lumina lumea erau în mîinile popilor* ◁ *Cărţile care ar fi putut lumina lumea erau în mînele popilor şi interesul lor era ca lumea să fie în întunerec.*

La p. 50 se întregeşte textul ininteligibil în ediţia din 1940: *Lui dar se dă mai cu seamă* > *Lui Mircea dar se dă, mai cu seamă.* Citărm în continuare alte cîteva exemple: *Fiecare ceată de o mie oameni* (ed. 1940) > *Fiecare ceată de o mie de oameni* (p. 50); *încă* (p. 54) ◁ *însă* (ed. 1940); *Gherghiţa* (p. 55) ◁ *Gherghina* (ed. 1940); *Transilvănenii ce se vor prinde deprădînd* (p. 56) ◁ *Transilvănenii ce se vor prinde prădînd* (ed. 1940); *le supuse* (p. 59) ◁ *le supusese* (ed. 1940); *contimpurean* (p. 61) < *contimporan* (ed. 1940), *repurtat* (p. 61) ◁ *reportat* (ed. 1940); *a XIV* (p. 62) ◁ *al XVI-lea* (ed. 1940); *se depărtă* (p. 62) < *se depărta*; *importenţa* (p. 62) < *importanţa* (ed. 1940); *Sibii* (p. 66) < *Sibiu* (ed. 1940); *Király şi Raţ* (p. 68) ◁ *Chirali şi Raci* (ed. 1940); al doilea cuvînt are în vedere ediţia din 1940: *căpităniile* (p. 69) ◁ *(căpiteniile)* etc. Diferenţa filologică apare continuu între ediţia din 1940 şi cea actuală. Concepţia de editare, din acest punct de vedere, a progresat evident. Pentru ilustrare, continuăm investigaţiile, comparînd aceleaşi texte în cele două ediţii (primul exemplu se referă la ediţia din 1940, cel de-al doilea la ediţia de faţă): *li-a* > *le-a* (p. 72); *se deşteptă* > *se deşteaptă* (p. 72); *dinpreună* > *dimpreună* (p. 72); *Cireşă* > *Cireşu* (p. 72); *neîngrijită* > *ne-ngrijită* (p. 73); *speciale* > *speţiale* (p. 73); *Miliţia* > *Miliţie* (p. 73); *ridicarea* > > *rădicarea* (p. 74); *nimic* > *nemic* (p. 75); *ţelul* > *ţălul* (p. 75); *locuitorilor* > *lăcuitorilor* (p. 75); *mai de grabă* > *mai în grabă* (p. 75); *întîiul ban* > *1-iul ban* (p. 76); *ameninţaţi* > *amerinţaţi* (p. 77); *greutate* > *greotate* (p. 78); *împotivă-le* > *împrotivă-le* (p. 81); *apărau* > *apăra* (p. 81); *Aceştia erau* > *Aceştia era* (p. 81); *vremurile* > *vremile* (p. 81); *al cărui nume* > *al căruia nume* (p. 81); *mărturisirea* > *mărturia* (p. 81); *înşelat* > *înşălat* (p. 85); *Gheorghe* > *Gheorghie* (p. 85); *Scanderberg* > *Scanderbeg* (p. 85); *la acesta* > *l-acesta* (p. 85); *şi cu pată* > *şi c-o pată* (p. 86); *popor* > *popol* (p. 89); *provincii* > *provinţii* (p. 89); *încă* > *însă* (p. 89); *dintăi* > *dintîi* (p. 89); *comerţul* > *comerciul* (p. 89); *fără de pricină* > *fără pricină* (p. 89); *împrejurările* > *împregiurările* (p. 89); *dovedim* > *dobîndim* (p. 95); *principe* > *prinţipe* (p. 95); *înconjuraţi* > *încunjuraţi* (p. 95); *asemine* > *aseamine* (p. 97); *vestitei cronice* > *vestitei cronici* (p. 97); *peste tot acolo* > *peste tot locul* (p. 99); *asemine* > *aseamăne* (p. 101); *să le şi* < *şi să le* (p. 101); *Stocolmului* > *Stockholmului* (p. 101); *4;5* > *4-lea*; *5-lea* (p. 101); *faze ale acestei lupte* > *faze a acestei lupte* (p. 107); *a fost unul Ioan Tăutul* > *a fost unul şi Ioan Tăutul* (p. 111); *Ştefan cel Mare care îi dete logofeţia cea mare* > *Ştefan cel Mare, domnul Moldaviei, care îi dete logofeţia mare* (p. 111); *Putile* > *Putila* (p. 111); *Ispisul* > *Ispasul* (p. 111); *Milierul* > *Milie* (p. 111); *Vilivcea* > *Vilavcea* (p. 111); *Iamistia* > *Zamostia* (p. 111); *Viscăuţii* > *Văscăuţii* (p. 111); *Volona* > *Voloca* (p. 111); *asemînea* > *asemenea* (p. 115) etc. Este de discutat dacă în cazul cuvîntului *Regulament* nu trebuia păstrată litera mare, sau la numele *Români*, cu atît mai mult cu cît în ardoarea patriotică a lui Bălcescu el avea o valoare absolută. Titlul colecţiei este *Magazinu istoric*..., ori eliminîndu-se *u* final, s-a ajuns la *Magazin*... (p. 89), deşi peste cîteva pagini, forma corectă este păstrată identic (p. 91). Editorii au transcris *vieaţă* prin *viaţă* (p. 83), ori dacă în secolul nostru un filolog ca Ov. Densusianu mai susţinea că aceasta este scrierea corectă *(vieaţă)*, cum şi-a numit şi revista sa literară *(Vieaţa nouă)*, cu atît mai mult s-ar putea păstra această formă pentru scrierile din secolul al XIX-lea. De altminteri, în ediţiile de texte vechi se transcrie *vieaţă*. Aş înclina să păstreze şi forma *ge*, fără a o transcrie prin *ghe*: *Gepizi*, nu *Ghepizi* (p. 95). Se pronunţă şi astăzi *Gepizi*. La fel, cuvîntul *Sigismund*, ca în ediţia din 1940, nu *Sighismund* (p. 105). Problemele de transcrierea textelor nu vor fi rezolvate niciodată. Nu ştim unde se termina deprinderea, moda, norma formală de şcoală şi unde începea realitatea filologică. Astfel, în unele cuvinte, aş fi păstrat pe *ă* final, netranscriindu-l prin *e*. Eminescu folosea şi el forma de plural *izvoară*. Editorii au refăcut forma de *izvoară* (ed. 1940) în *izvoare* (p. 97); *priveghiă* în *priveghe* (p. 95); *socotisă* în *socotise* (p. 99). Personal, aş fi păstrat pe *u* final în cuvinte cu terminaţie latinizantă, cum se mai aude şi astăzi, în special în Transilvania: *întîiu* ca în ediţia din 1940, nu *întîi* (p. 100), aşa cum se păstrează, dealtminteri în cuvîntul *următoriu* (p. 105). Ca în vechea limbă românească, pronunţia cu vocala *i* dublă în interiorul cuvîntului era o realitate. De aceea, poate că nu ar fi trebuit transcris *fiiul* (ed. 1940) cu *fiul* (p. 111).

Jumătate din volum este ocupat de *Note şi variante*, prilej pentru a se discuta cu o maximă erudiţie documentară biografia şi bibliografia lui N. Bălcescu. Numai Perpessicius a mai putut transforma acest capitol final de ediţie într-o demonstraţie de uriaşă cultură istorico-literară. Editorii prezintă fondurile de manuscrise cu istoricul lor, metamorfozele ediţiilor lui Bălcescu, a transcrierii textelor etc. Discutarea diferitelor tiraje ale *Magazinului istoric pentru Dacia*, în vederea stabilirii tirajului prim, constituie în sine o lucrare specială, atît de fructuoasă pentru cercetările de erudiţie asupra culturii secolului trecut. Profesorul G. Zane

și Elena G. Zane fac aici o lecție magistrală de știință a editării lui Bălcescu, de critică a ediției cu o obiectivitate, profunzime și ținută morală exemplară altor editori. Fiecare text are la sfîrșit o adevărată monografie. În posteritatea lui Bălcescu a apărut această șansă de a se fi aflat acești doi intelectuali pentru care viața a însemnat o dăruire continuă și plină de nădejde acțiunii de editare a operei sale. Pentru că numai o sociologie vulgarizatoare se impresionează de cantitatea ediției, inconsultabile din cauza selectării excesive a textelor. Profesorul G. Zane și Elena G. Zane ne prezintă, după așteptări îndelungi (prefața e semnată în anul 1968 !), primul volum dintr-un Bălcescu *complet*. Sperăm să nu mai treacă opt ani după scrierea prefeței la volumul II, prentru că în acest ritm domol niciodată nu vom reuși să încheiem prima serie de opere integrale ale lui Bălcescu. Această ediție este rezultatul unei munci de sacrificiu și ea trebuie onorată. Redîndu-ni-l pe Bălcescu în puritatea și adevărul gîndirii și simțirii sale istorice, profesorul G. Zane și Elena G. Zane ne fac un dar național. Ediția Bălcescu este, de aceea, nu numai opera istoricului de la 1848 dar, indirect, și o operă a celor doi specialiști.

Marin Bucur

Lucian Drimba, *Eminescu la „Familia"*

Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Bihor, Oradea, 1974

Investigația revistei orădene „Familia", întreprinsă de Lucian Drimba și al cărei rezultat fructuos este volumul ce ne stă în atenție, a fost începută încă în urmă cu două decenii, cînd apărea în „Limbă și literatură" (vol. II, 1956, p. 109—132) studiul intitulat *Contribuția lui Iosif Vulcan și a „Familiei" în dezvoltarea teatrului din Ardeal.*

Lucian Drimba a rămas, cu consecvență, un cercetător competent și pasionat al zonei transilvane, urmărind, în volumul de față, să ofere celor interesați toate informațiile bibliografice necesare privind colaborarea lui Eminescu la „Familia" și popularizarea prin notele, articolele, recenziile și studiile critice publicate în revista bihoreană a vieții și operei poetului nostru național. Inițiativa, întru totul meritorie, a Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Bihor, care a înlesnit tipărirea acestui volum cuprinzător (totalizează 320 pagini), lasă loc doar regretului că un tiraj redus și un circuit limitat îl fac, în mare parte, inaccesibil și neconsultabil de către specialiști. Nu e prima oară cînd asemenea contribuții serioase la istoriografia literară românească ies la iveală doar întîmplător. Asemenea inițiative ar trebui să fie suplimentate de atenția față de o mai largă difuzare. Riscul ignorării, pe care aria restrînsă de circulație a volumului de față o face posibilă, e cu atît mai supărător cu cît cercetarea aplicată a lui Lucian Drimba vine să umple o lacună. Despre legăturile lui Eminescu cu Transilvania, capitol de bază al biografiei și operei eminesciene — s-au scris numeroase articole și studii, dar nimeni nu s-a oprit să epuizeze bogata sursă de informații și material documentar care este revista patronată de Iosif Vulcan. Cunoscîndu-și — nu ne îndoim — predecesorii în interesul față de prezența lui Eminescu în Ardeal, în speță la „Familia", Lucian Drimba pomenește, în treacăt, doar de Elena Stan (autoare a volumului *Poezia lui Eminescu în Transilvania*, EPL, 1969), și de G. Petrușan (a semnat articolul *Legăturile lui Eminescu cu Iosif Vulcan și revista „Familia"*, VR, 1964, nr. 4—5). Ar fi fost bine venită o bibliografie cît mai completă a istoricilor literari solicitați în cercetările lor de acest aspect legat de biografia și opera eminesciană, bibliografie din care n-ar fi putut lipsi, de pildă, între alții, Vasile Netea *(Din legăturile lui Eminescu cu Trasilvania*, București, 1965, în „Limbă și literatură", vol. IX), N. Vartolomei *(Legăturile lui Eminescu cu bihorenii*, în revista „Transilvania", 1944, nr. 5), Horia Teculescu *(Eminescu și Ardealul*, în „Conv. lit.", 1939) etc.

Structura volumului lui Lucian Drimba atestă virtuțile de sistematizare ale autorului, de organizare a materialului : un studiu introductiv solid (p. 11—65), un bogat corp de *Anexe*, editînd cronologic, pentru prima oară compact, cele mai interesante note și informații, articole și studii despre Eminescu, apărute în „Familia", și cu atît mai util cu cît revista a devenit aproape inaccesibilă consultanților, un număr de cinci poezii închinate lui Eminescu, o bibliografie completă, compartimentată tematic și statistic după sumarul anexelor (secțiunea I — *Scrierile lui Eminescu*, în două sistematizări : *alfabetic* și *cronologic* și cu o distribuție inte-

rioară — colaborări, reproduceri antume, postume, poezii populare, nuvele; secţiunea II — *Portretul lui Eminescu*; III - *Informaţii despre viaţa şi opera lui Eminescu* — aranjate cronologic; IV — *Studii, articole, amintiri, recenzii* — aranjate alfabetic; V — *Poezii închinate lui Eminescu* — ultimele trei secţiuni însumînd 256 de titluri).

Amplul studiu introductiv, publicat anterior de către autor, într-o primă formă, în *Cercetări de limbă şi literatură*, Oradea, 1970, nu manifestă tendinţe interpretative sau eseistice ci se menţine strict în latura utilitar-documentară. Metodic şi riguros în clasificarea rezultatelor investigaţiei — nu credem că riscăm o exagerare numind-o exhaustivă — privind relaţia Eminescu — „Familia", Lucian Dimba îşi distribuie informaţiile culese în cele şapte capitole ale studiului introductiv. Primul capitol reia un aspect cunoscut şi des tratat de către eminescologi — acela al prezenţei antume a operei lui Eminescu în „Familia". Pornind de la debutul cu poezia *De-aş avea*, în 1866, Lucian Dimba urmăreşte cronologic istoricul colaborării lui Eminescu la „Familia", cercetînd atent, în paralelă, şi *Poşta redacţiei*, ceea ce îi permite deducţia că între Iosif Vulcan şi Eminescu a existat un schimb de corespondenţă. Lucian Dimba se înscrie în fals împotriva opiniei foarte răspîndite, care a absolutizat rolul lui Iosif Vulcan ca pe al unui „descoperitor de luceferi". Ne unim în păreri cu autorul volumului (vezi „Revista de istorie şi teorie literară" nr. 2/1964, Rodica Florea, *Eminescu în opinia critică a vremii sale*) care nu hiperbolizează — cum au făcut-o mulţi exegeţi — semnificaţia primirii amabile pe care Vulcan o face primelor versuri eminesciene publicate în „Familia". Era vorba — după cum o afirmă şi Lucian Dimba — nu de o intuiţie a geniului (poezia *De-aş avea*, cu similitudini de versificaţie şi limbaj cu poezii populare culese de Alecsandri şi cu un tribut vizibil şi greu plătit predecesorilor, neputînd oferi încă nici o posibilitate de discernere a unui talent original) ci de un gest de încurajare a tinerilor — care-i era propriu lui Vulcan — fără judecăţi de valoare, el însuşi fiind foarte tînăr şi fără o formaţie estetico-filozofică serioasă, deci fără gusturi literare sigure. Interesantă şi obiectivă este şi remarca lui Dimba referitoare la explicaţia încetării primei perioade a colaborării lui Eminescu la „Familia" în 1870; poetul se maturizase, căpătase discernămînt critic şi conştiinţa că revista ieşeană „Convorbiri literare" era mult superioară şi că toleranţa excesivă a lui Iosif Vulcan faţă de tot ce se publica în revista sa nu-i mai putea fi prielnică. Capitolul II subliniază întîietatea „Familiei" în reproducerea versurilor eminesciene din ediţia Maiorescu, 1883 şi în publicarea unor postume. Dimba îşi întemeiază afirmaţiile pe enumerări şi statistici riguroase. Capitolul III ia în atenţie relatările — foarte numeroase — privind starea sănătăţii poetului între 1883—1889, cele mai multe împrumutate din presa din ţară. L. Dimba subliniază — după cum se cuvenea — dovedind din partea lui Iosif Vulcan clarviziune de istoric literar, un articol-apel *Scrieţi amintiri!*, — către toţi aceia care puteau contribui cu date şi informaţii la recompunerea biografiei scriitorilor dispăruţi. În capitolul IV, L. Dimba enumeră analitic, rezumativ, semnalările şi informaţiile din „Familia" referitoare la diversele conferinţe şi studii despre opera lui Eminescu, sau la diversele ediţii, ediţia primă alcătuită de Titu Maiorescu fiind recomandată drept „salbă literară". Capitolul V — amplu, — alcătuieşte o bibliografie rezumativă a studiilor şi recenziilor despre opera lui Eminescu, semnate de colaboratorii revistei orădene, consemnîndu-se totodată luările de atitudine împotriva detractorilor transilvăneni ai lui Eminescu. Informaţiile privindu-l pe Eminescu sînt sistematizate de autor pe etape cronologice: etapa cernăuţeană, etapa blăjeană, redactor la „Curierul de Iaşi" etc. Toate aceste informaţii preţioase au fost folosite — după cum o arată şi L. Dimba — de către G. Călinescu în monografia sa. Articolele lui Iosif Vulcan şi tot istoricul relaţiilor sale cu Eminescu formează obiectul cercetărilor cuprinse în capitolul VI. Ultimul capitol, VII, emite concluzia entuziastă a primatului pe care-l deţine revista lui Vulcan între celelalte reviste transilvane, din punctul de vedere al popularizării lui Eminescu dincolo de Carpaţi.

Volumul se impune ca un bun şi util material informativ, indispensabil oricărui cercetător al operei eminesciene.

Rodica Florea

Bazil Gruia, *Blaga inedit: amintiri şi documente*

Cartea lui Bazil Gruia, *Blaga inedit: Amintiri şi documente* (Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1974, 320 p.) caută să suplinească absenţa *Hronicului...* pentru perioada de după 1918 şi „naraţiunea" se susţine pe o suită de momente dispuse cronologic, spre a oferi o imagine asupra „drumului vieţii şi creaţiei". Meritele literare ale poetului Bazil Gruia nu intră însă în discuţia noastră şi ne oprim la cîteva aspecte privind „amintirile şi documentele".

Mai important prin varietatea şi bogăţia materialului informativ este, fără îndoială, primul capitol, *Devoţiune semicentenară*. Documentele prezentate aici pun la dispoziţia cercetătorilor date noi privind debutul editorial al lui Blaga şi anii săi de studii la Viena, epocă pentru care avem ştiri destul de puţine. Scrisorile către Victoria Bena-Medan, vara sa, sînt revelatorii pentru cunoaşterea preocupărilor intelectuale ale lui Blaga într-un moment hotărîtor atît pentru poet, cît şi pentru viitorul filosof al culturii. Interes prezintă, în egală măsură, şi referirile la evenimentele politice din 1918, anul desăvîrşirii unităţii statului naţional român. Versiunile necunoscute ale unor poezii, publicate după manuscrise, facilitează studiul comparativ. Geneza poeziilor rămîne, cu puţine excepţii, pe mai departe tăinuită. Dar versiunile inedite, premergătoare, în general, textelor definitive, permit să urmărim procesul de perfecţionare şi desăvîrşire în arta poetică.

Cercetătorul clujean apreciază la justa valoare însemnătatea documentului literar şi invocă în sprijinul său şi cuvintele lui Şerban Cioculescu, pe care le înscrie, ca motto, în fruntea cărţii. Se pot însă invoca şi mărturiile lui G. Călinescu şi ale altor istorici literari români şi străini. Recunoaşterea teoretică a importanţei documentului literar nu este urmată şi de introducerea lor, în acest spirit, în circuitul ştiinţific. Bazil Gruia procedează prin selecţie şi din ,,apreciabilul număr" (p. 25) de documente, scrisori în special, puse la dispoziţie de Victoria Bena-Medan, reţine numai cîteva. Nu încape însă discuţie că şi celelalte documente cuprind informaţii ,,revelatorii", sau care pot deveni ,,revelatorii" în perspectiva timpului. Publicarea selectivă şi parţială a documentelor din colecţiile particulare are şi alte urmări, de care se plînge şi Bazil Gruia în mai multe rînduri. Documentele din aceste colecţii apucă, nu o dată, căi necunoscute şi se cer noi investigaţii, nu întotdeauna încununate de succes. Asemenea riscuri, istoricul literar nu le poate accepta.

Mărturiile contemporanilor despre o mare personalitate a culturii naţionale pot deveni, cu trecerea anilor, texte de bază pentru exegeţi. Este suficient să ne gîndim la ,,amintirile" lui I. Slavici şi T. V. Ştefanelli despre Eminescu şi ale altor contemporani ai poetului (I. Negruzzi, G. Panu). Atunci cînd amintirile vin şi de la mari personalităţi se justifică, o dată mai mult, atenţia ce li se arată. Bazil Gruia depune mari stăruinţe să obţină mărturii despre Blaga de la C. Daicoviciu, D. D. Roşca, Romul Ladea, I. Vlasiu şi i se recunosc, în această direcţie, merite de necontestat. Biografii şi cercetătorii operei lui Blaga nu vor putea ocoli amintirile şi documentele provenite de la aceşti contenmporani ai poetului. Aşteptăm însă de la prezentarea prieteniei dintre Blaga şi C. Daicoviciu mai mult decît însemnările despre excursia de la Grădiste şi reproducerea cîtorva dedicaţii ale poetului pe cărţile oferite istoricului.

Există în această ,,biografie" şi epoci din viaţa lui Blaga pentru care Bazil Gruia nu a avut documente descoperite prin investigaţii personale sau nu a avut suficiente să poată schiţa un capitol, prin care să umple un gol în desfăşurarea ,,naraţiunii". În aceste împrejurări preia documente publicate de alţi cercetători. Scrisoarea lui Blaga către H. Teculescu din 4 ianuarie 1919 este publicată de Tuliu Racotă în ,,Orizont" în aprilie 1967. Bazil Gruia atrage atenţia, într-o notă (p. 228) că o reproduce cu intenţia de a pune la dispoziţia cititorilor şi cercetătorilor întregul corpus al corespondenţei lui Blaga cu H. Teculescu, profesorul sighişorean. Se reproduc şi alte scrisori ale lui Blaga către H. Teculescu (p. 228 şi urm.), publicate de Tuliu Racotă, de astă dată în ,,Tribuna" (nr. 5, 1 februarie 1968), fără însă să se facă menţiune despre acest lucru. Scrisorile lui Blaga către Vasile Netea (p. 154 şi urm.) nu sînt nici ele ,,inedite". Vasile Netea le publică în ,,Vatra" (nr. 2, 1971) şi le însoţeşte cu ,,amintiri din anii 1942—1943".

Cercetătorul care cunoaşte corespondenţa lui Blaga, atît cît s-a publicat din ea pînă acum, va aprecia, desigur, ca o exagerare să-l numeşti pe H. Teculescu un ,,Eckermann", fie şi ,,prezumtiv", pe motivul că se găseşte o referire la prietenia dintre acesta şi Goethe în una din scrisorile lui Blaga. Nu sînt argumente suficiente să se poată susţine un asemenea punct de vedere doar prin faptul că H. Teculescu se îngrijeşte să-i trimită lui Blaga, în străinătate, unele cărţi şi că poetul solicită, la rîndul său, să-l sprijine pe C. Fântâneru să-şi tipărească studiul *Poezia lui Lucian Blaga şi gîndirea mitică*. Stăruinţele lui Blaga rămîn, se pare, fără rezultat, de vreme ce studiul nu se tipăreşte la Sighişoara, ci la o editură bucureşteană. Dacă ar fi să găsim şi în viaţa lui Blaga un Eckermann, acesta nu poate fi decît Ion Breazu, profesorul de la Universitatea clujeană. Blaga are încredere deplină în opiniile critice ale acestuia, cum se vede din bogata corespondenţă schimbată între ei, şi-i trimite manuscrisele să facă observaţii pe marginea lor, observaţii de care ţine seama la tipărirea lucrărilor. Ion Breazu este, pe de altă parte, acela care anihilează atacurile vehemente ale lui G. Bogdan-Duică împotriva lui Blaga şi aduce o contribuţie decisivă la recunoaşterea, în Transilvania, a poetului, ca una din marile personalităţi ale vremii. Referirile fugare la prietenia dintre Blaga şi Ion Breazu sînt de natură să nemulţumească istoricul literar.

Corespunde realităţii în mică măsură şi specificarea din titlul cărţii potrivit căreia se dau la lumină documente *inedite*. Nu ne referim, firește, numai la documentele publicate de alţi cercetători şi reproduse, cu sau fără indicarea izvoarelor. Avem în vedere şi faptul că înainte de a forma capitole în carte, acestea apar, sub formă de articole, în „Tribuna", „Steaua", „Luceafărul", „Orizont". Stăm în faţa republicării amintirilor şi documentelor şi nu a unor inedite. Ne întîmpină şi în această carte erorile de informaţie. *Tehnică şi basm* se arată (p. 256) că se publică, pentru prima dată, în „Steaua" (nr. 2, 16—31 mai 1971). Deşi se specifică aici „*Inedit*", articolul apare mai întîi în „Cronica", încă în 1968 (nr. 5, 3 februarie). Eroarea apare cu atît mai surprinzătoare, cu cît în *Ceasornicul de nisip* se indică exact prima apariţie. Să mai notăm, în sfîrşit, că la Biblioteca Academiei, la cota 1887, la care sîntem trimişi (p. 11), nu se află manuscrise Blaga, ci o carte cu cuprins de altă natură.

Blaga este un poet prea mare să ne putem închipui că nu se va ivi şi un Călinescu să-i scrie viaţa şi să-i descrie opera. Bazil Gruia pune la dispoziţia acestui viitor biograf şi exeget un bogat material informativ. Şi cine ştie cît din el nu ar fi fost, fără strădaniile sale, pierdut pentru totdeauna.

D. Vatamaniuc

V. Voiculescu. *Articole, comunicări, documente*

Comitetul de cultură şi educaţie socialistă al judeţului Buzău, 1974, 88 pag.

Iniţiativa cîtorva cercetători din Buzău de a valorifica un fond local de materiale documentare privind viaţa şi opera lui V. Voiculescu se adaugă exegezelor anterioare, completîndu-le. La Buzău a existat între 1968—1973 un mic „Sturm und Drang" voiculescian; ziarul „Viaţa Buzăului" (redactor şef Lazăr Băciucu) a publicat suite de documente şi articole despre Voiculescu, iar în comuna natală, Pârscov, s-a organizat în 1973 o sesiune ştiinţifică de comunicări. Volumul de faţă cuprinde: date biografice, contribuţii la cercetarea operei, documente, mărturii, bibliografie.

Corneliu Ştefan merge pe urmele lui V. Voiculescu, descoperind date legate de familie, referindu-se în mod special la bunici şi părinţi. O rectificare a datei de naştere a poetului încearcă Alex. Oprescu, bazîndu-se pe o scrisoare şi pe o adnotare (ambele documente venind de la V. Voiculescu), completate cu un interviu luat Mariei Ivănescu, sora poetului; data reală a naşterii ar fi 13 octombrie 1884, şi nu 27 noiembrie 1884. Noi amănunte, cu privire la arborele genealogic al scriitorului, aduce Petre Ştefan.

Precizarea lui Ion Nica asupra debutului poetic e bine venită; ni se arată, în completarea cercetării lui Ion Aptroaie din 1973 („Cronica" nr. 21) că V. Voiculescu a debutat în 1912 în „Convorbiri literare", cu poezia *Dorul*, reprodusă în volumul *Poezii* (1916), sub titlul *Dor*, nereţinută de autor în ediţia definitivă din 1944. Tot în 1902 Voiculescu mai publică în aceeaşi revistă poeziile *În San Marco* şi *Ca pasărea pribeagă*; toate cele trei poeme sînt semnate cu iniţialele V.V., cauză care a dus şi la ignorarea lor.

Radu Voiculescu (unul din fiii poetului) şi Liviu Grăsoiu urmăresc refracţia transfigurată a peisajului natal în poezia voiculesciană. Dumitru Ion Dincă face acelaşi lucru în proză. O noutate aduce Lazăr Băciucu ocupîndu-se de publicistica socială şi culturală a poetului, domeniu necercetat pînă azi; se ajunge astfel la concluzia că V. Voiculescu „milita pentru o pedagogie a culturii sociale". Lazăr Băciucu enumeră şi caracterizează un mare număr de articole şi eseuri (publicate de reviste sau rămase în manuscris) a căror valoare deosebită impune editarea lor într-un volum.

Puţin ştiută, activitatea de editor a lui V. Voiculescu este consemnată de Marius Pop; e vorba de colecţia de popularizare „Cartea vieţii", iniţiată împreună cu Gh. D. Mugur în 1928. O precizare în datarea romanului *Zahei Orbul* face Alex. Oprescu în polemică decentă cu Marian Popa, referitor la *Dicţionarul de literatură română contemporană* (unde textul este circumscris unei perioade recente), arătînd că în 1967 cartea era scrisă în întregime, deoarece începe să fie publicată în „Iaşul literar", nr. 1/1967. Manuscrisul păstrat în arhiva familiei este datat parţial; astfel ultimul capitol (33 p.), cu care începe redactarea (curiozitate ce a atras atenţia şi la alte lucrări), poartă însemnarea: „În satul Cervoiului, joi 1 dec. 1949".

Contribuţii la fel de valoroase conţin capitolele de *restituiri* şi *mărturii*. Ion Voiculescu, fiul cel mai mic al poetului, publică cîteva pagini inedite *(Pregătirile, Drumul, Am ajuns)* dintr-un jurnal de excursie de prin 1908, texte ce marchează începuturile literare. Tot Ion Voiculescu comunică prin Alexandru Oprescu, un reportaj al tatălui său despre şcoala din Pârscov *(Şcoala nouă)*. Trebuie să menţionăm aici că Ion Voiculescu, fiul ce s-a ocupat ca un specialist de opera lui V. Voiculescu, a încetat din viaţă în 1973, în 23 octombrie.

Tot pagini inedite şi semiinedite publică Rodica Mihăilescu *(Poemul hanului cu urşi)*. Despre omul-Voiculescu vin să refere nepoata sa Daniela Defour, fiul său Ion Voiculescu şi prietenul său de o viaţă Octavian Mosescu. Documentele iconografice sînt la fel de revelatoare, figurînd o monografie Voiculescu în imagini.

Contribuţia acestui grup de cercetători entuziaşti constituie un exemplu.

Emil Manu

Gerda Barbilian, *Ion Barbu. Amintiri*

Ca aproape orice roman realist, o carte de amintiri spune mai mult despre personalitatea autorului ei decît despre aceea a personajului principal. Cărţile scrise de persoane foarte apropiate scriitorilor, de soţii îndeosebi, acele cărţi care ne dezvăluie cum erau creatorii cînd nu creau, sînt rareori epatante pentru faptele noi pe care ni le comunică, sînt însă de cel mai acut interes pentru relevarea personalităţii autoarei. Nu din ceea ce spun soţiile se poate afla cum a fost într-adevăr un scriitor — şi va rămîne o întrebare poate nedezlegată cît au înţeles oamenii cei mai apropiaţi de marile personalităţi din semnificaţia evenimentelor la care au participat direct,— dar se poate deduce care erau nevoile vitale constante pe care scriitorul nu şi le putea împlini decît prin pereche, din felul *cum* îşi povestesc aceste femei amintirile. Multe se pot deduce din nevoia lui Dostoievski de a avea alături un caracter nefluctuant, egal cu el însuşi, delicat, constant în acceptarea fără întrebări de prisos a sentimentelor umane celor mai fireşti — aşa cum se poate afla din amintirile Annei Dostoievskaia—, multe se pot deduce din amintirile lui Fanny Rebreanu — despre nevoia de a fi încurajat fără rezerve, admirat şi ocrotit, a soţului ei, şi încă şi mai multe se pot deduce despre incapacitatea de a trăi, despre dezgustul faţă de o existenţă la care nu se putea adapta ale lui Bacovia, din memoriile hilariant acaparantei Agatha Bacovia.

Gerda Barbilian, aşa cum reiese din *Amintirile* pe care le-a publicat de curînd, are în cel mai înalt grad cultul concretului şi respectul faptului, o bună capacitate de orientare practică, curaj de a acţiona în momentele dificile, perseverenţă şi o extremă discreţie. Acestea erau aşadar, replicile la marile slăbiciuni ale caracterului lui Ion Barbu, aceste daruri îi lipseau şi pe acestea şi le asigura prin căsătorie. Cît a participat la opera lui Ion Barbu şi cît a înţeles Gerda Barbilian dintr-o limbă ale cărei sensuri şi sonuri nu-i puteau suna decît straniu la vremea cînd soţul ei îşi încheia creaţia poetică sau cît va fi priceput ea din manuscrisele matematice pe care le transcria şi le traducea în nemţeşte, aceasta probabil că nici Ion Barbu însuşi n-ar fi ştiut s-o spună. Dar că alături de încrederea, de realismul şi de bunul ei simţ se putea ieşi onorabil la liman din orice încurcătură, a intuit Dan Barbilian din primul moment.

Puţine soţii care să aibă în asemenea măsură vocaţia faptului real, dovedită cu probe, încît să reziste ispitei de a inventa după măsura lor trecutul bărbatului despre care scriu. Gerda Barbilian are această intuiţie foarte germanică: pentru perioada cînd ea nu exista în viaţa lui Dan Barbilian, nu povesteşte decît minimul necesar pentru a lega faptele între ele, în rest, îl lasă pe el să se dezvăluie, în scrisorile recuperate de la prieteni. Dar această soţie are nu numai geniul cotidianului, ci, în aceeaşi măsură, cultul discreţiei şi o încredere neţărmurită în *buna ei educaţie burgheză de la Cottbus*. Discreţie ce se manifestă în comunicarea, cu rare excepţii, exact a acelor scrisori şi fapte biografice care erau cunoscute publicului mai dinainte, îndeosebi din monografia şi prefeţele semnate de Dinu Pillat, şi care se combină cu o deprindere a bunelor maniere care suprimă toate pasajele cu două înţelesuri sau intelectualizat-licenţioase nu numai din textele private ale soţului, ci şi din creaţia lui devenită publică. Nu ne rămîne decît să ne închipuim ce se ascunde îndărătul pudicelor trei puncte, echivalent literar al frunzei de viţă, ţinînd seamă că în citatul care se dă din *Domnişoara Hus* invocaţia: „Stea turtită, în hăuri suptă, / Adu-mi-l pe-o coadă ruptă, / Ruptă şi de lingură, / Să colinde singură / Toate vămile pustii, / Unde fierb, la pirostrii, / În ceaun cu apă vie / Nărăviţii la curvie; / În zemi acre şi amare / Cîţi au rîs de fată mare; / În grăsime şi colastră, / Cîţi smîntîră vreo nevastă", a fost cenzurată post-mortem.

A doua parte a amintirilor, cea în care Gerda Barbilian devine şi ea propriul ei personaj, este o suită de scene din care se poate contura o personalitate, dar desigur, numai una incompletă. Ar trebui să coroborăm amintirile tuturor prietenilor şi ale tuturor femeilor care au traversat existenţa lui Ion Barbu ca să obţinem o imagine cît de cît apropiată de adevăr a ceea ce va fi cunoscut fiecare nu din matematician şi nu din poet, ci din acel amestec de inocenţă, perversiune, pitoresc şi pornire romantică din care era alcătuit omul. Dealtfel, şi în această parte, soţia povesteşte mai ales scenele care prin forţa împrejurărilor au avut martori, şi aproape nimic despre viaţa lui Ion Barbu între zidurile casei, afară de faptul că lucra noaptea tîrziu şi că-şi adora cîinii, ce suplineau copiii, autoarea înlocuind, de cîte ori poate, memoriile personale cu relatările străinilor. Şi nu ştim dacă o face din discreţie înnăscută, din exerciţiu îndelungat de efasare a personalităţii în faţa faptelor, pentru că nu ştie mai mult sau pur şi simplu ca să se scutească de efortul de a se exprima în limba română. Se trece astfel uşor pe lîngă evenimente pe care le bănuim esenţiale pentru evoluţia interioară a lui Ion Barbu : ce va fi însemnat depresiune nervoasă şi criza religioasă din 1925—1926? Ce ecou va fi avut în destinul lui prima mare dragoste, cea pentru sculptoriţa Helga, dragostea aceea după pierderea căreia au urmat un profund dezechilibru, dezinteresul faţă de viaţă, prăbuşirea în uitarea temporară a drogului, acea dragoste după sfîrşitul căreia totul devine posibil, chiar şi căsătoria aventurierului. Sau ce importanţă va fi avut pentru Dan Barbilian prietenia cu profesorul Aurel Angelescu, abia pomenit o dată, în treacăt, despre care însă scria : ,,Aurel Angelescu ! Singurul meu prieten, om frumos, om bun...Afară de tată-meu, care e veriga între mine şi Dumnezeu, doi oameni îmi sunt sacri : Banciu şi Aurel Angelescu". Acolo unde n-au mai rămas documente emise de Barbu însuşi, sau acolo unde aceste documente n-au fost date încă publicităţii pe căi străine, soţia tace. Şi trebuie să recunoaştem că această capacitate de a nu spune decît strictul necesar şi de a face numai ceea ce se cuvine, pe care curiozitatea noastră i-o reproşează astăzi, a fost probabil una dintre calităţile esenţiale pe care preţuia Barbu la ea. La un moment dat Gerda Barbilian dezvăluie ea însăşi secretul trăiniciei legăturii lor, fără să-şi dea probabil seama că enunţă unul din adevărurile esenţiale care i-au determinat existenţa : după o întoarcere rapidă în Bucureşti, de la Rucăr : ,,Seara am fost la Bucureşti, unde ne-a primit Dan, sosit de dimineaţă, bucuros, spunîndu-mi : « Nu ţi-am spus că puteţi veni astăzi? Ce cap tare ai ! Trebuia să-mi faci întîi opoziţie ! » A rîs singur de vorbele lui ; ştia foarte bine că făceam întotdeauna maximum posibil din ce voia el."

Portretul artistului ca om, aşa cum soţia artistului se fereşte să-l facă, punîndu-ne însă la dispoziţie o serie de fapte din care-l putem compune noi înşine, este dintre cele mai fascinante. Cu atît mai fascinant cu cît îi vor lipsi întotdeauna o parte din trăsăturile definitorii, cele ale psihologiei descoperirilor matematice, al căror secret omul de ştiinţă nu s-a ostenit niciodată să-l comunice cuiva, presupunînd că ar fi avut cui. Putem şti o mulţime de lucruri despre împrejurările concrete în care acestea s-au produs, despre ce făcea şi ce spunea Barbu în timp ce mintea îi era preocupată de ele, dar care va fi fost procesul real al succesiunii ideilor matematice, acela rămîne pentru totdeauna privilegiul intangibil al geniului. Poezia fiind însă, chiar şi în formele ei cele mai abstractizate, semnul unei gîndiri mai legate de afectiv şi de circumstanţial, putem descoperi rădăcinile motivelor ei obsesive în temperamentul manifest al omului.

Ceea ce izbeşte în corespondenţa confesivă a lui Ion Barbu este pornirea irepresibilă de a converti aventura în tipologie estetică. În stadiul de exaltare vitală incipientă, încă necenzurată cerebral, pură izbucnire organică, Barbu narează exclusiv întîmplarea care se poate subordona unui ilustru model sau unei stări de spirit deja literaturizate. Ceea ce caută mai ales freneticul tînăr este posibilitatea de a transpune literatura în act. Drept care, actul narat, indiferent cum se va fi petrecut în realitate, este ajustat pînă la a deveni expresiv pentru o percepţie a concretului subordonată modelelor celebre : Flaubert, Strindberg, Casanova, Marchizul de Sade, Gide sînt pe rînd convocaţi. Femeia necunoscută, prinsă de mînă într-o sală de concert este alegru încadrată în tiparul bovaric şi situaţia se rezolvă prin similitudine ca aceea din roman ; o necunoscută, abordată în vreme ce citea pe o bancă într-un parc, este persuadată să se integreze prototipului de comportare al Domnişoarei Iulia, o simplă întîlnire pe un pod oferă un prilej de invocare a unei perechi celebre : ,,Iarăşi ţi-aş fi vorbit cu multă complacere de o foarte blondă, înaltă şi (crede-mă !) de astă dată *tînără* şi elegantă Else (o mai veche legătură) ; mă aşteaptă pe la patru, la un pod peste gîrla Leine — podul e de piatră înverzită, lucrată în grotesc — şi mă voi forţa în clipă să prezint Hanovrei cuplul Dante-Beatrice, toutes les proportions gardées". Convingerea unei tinere novice de a gusta şi din bucuriile vieţii laice, înainte de a se dedica definitiv iubirii pentru Hristos, este relatată pe tonul de o simplitate rafinat insolentă al *Memoriilor* lui Casanova. Femeia însăşi e interesantă ca prototip mitologic, vechi germanic : ,,La Lage în Lippe, unde am urmat-o, pădurea Tautoburgului în toamna care ardea cu rutilanţa de altădată a armelor lui Arvinius, am

avut-o... încadrat. Mi s-a părut că string pe Erda însăşi, spiritul viu al pămîntului". Că aventura pură, trăirea în clipă, fără preocuparea de a o lega de cauze şi consecinţe, satisfăcea o aspiraţie adîncă a sufletului său, Barbu recunoaşte exaltînd continuarea faptei prin schimbarea ambianţei literare de referinţă: „Ştie bine că misterul condiţiei ei stă între noi, că sunt străin, că trebuie s-o las într-o zi. Cu toate astea se precipită, acţionează, ia iniţiative, se compromite. E amanta romantică. E Elvira lui Don Juan, e întregul 1830." Altădată, ca să facă un exerciţiu gidian de disponibilitate afectivă şi să-şi împlinească gustul de alternare a extremelor, schimbă tipurile feminine.

Capacitatea fiinţei feminine de a sugera un tip artistic este pretenţia esenţială a lui Barbu în această fază de estetizare a freneziei vitale: „Prin asta mă ţine, prin secretul sau ştiinţa atitudinilor, prin semnificaţia ei plastică". Virtualităţile nelimitate ale posibilului şi ale visului, bucuria asocierilor de amintiri estetice cu plăcerile vitale ispitesc cu deosebire adolescenţa afectivă îndelung prelungită a poetului. Impactul cu realitatea este totdeauna derizoriu şi oferă un bun prilej instinctului de conservare de a-şi asigura detaşarea de aventura care, odată consumată, începe să-şi piardă semnificaţia artistică. Înainte de o întîlnire îndelung aşteptată cu femeia „de mătase, parfum şi alb de crin", starea de spirit este de jubilaţie, care abia mai are timp să se corecteze printr-o uşoară ironie: „Chiar în seara de marţi, cînd, în Stimmungul cunoscut ţie ajungeam în Gronerlandstrasse [...] pe cînd, zic, în asemenea dispoziţii aprinsei lampa, pe masă, între alte scrisori sosite, zăresc plicul ce nu mai venea de luni, trei luni de zile! Îl aşteptam din Elveţia, îl primesc însă *tot din Berlin*...

— Ai înţeles de cine e vorba, tu, confident al inimii mele şi (prea adesea) homoginul meu?

E o scrisoare cu inflexiuni şi legănări şi tăcute promisiuni. Perechea grafică şi stilistică a armoniilor ce numai eu cunosc. Da — iubesc. Ce e mai grav e că, după cît se pare, aş fi eu însumi iubit".

Tînărul poet nu întîrzie decît timpul strict necesar pentru a se prezenta la Berlin în haine noi, dar aici reacţia la tentativa de imperialism sentimental a femeii este de o promptitudine ce ţine de instinctul de conservare a integrităţii persoanei. Tonul realităţii, în scrisorile către Vianu, este cu totul altul decît cel al posibilităţii: „Eu m-am şi instalat. Grija geloasă a cucoanei pentru care am venit m-a cazat într-o pensiune imposibilă, la nişte rude ale ei (fete bătrîne) [...]

Cum am de gînd să fac infidelităţi acestei amante prea conjugale am şi închiriat în Artilleriestrasse [...] o cameră minunată". Această cucoană geloasă este aceeaşi persoană cu „femeia de mătase", cu Madame Bovary cea cucerită la concert. Că păstrarea unei permanente disponibilităţi afective şi a gustului lui „vivere pericolosamente", gata să rupă orice lanţ care ar încerca să-l fixeze, va rămîne o constantă a spiritului lui Barbu o dovedeşte transcrierea tîrzie, într-o scrisoare către Rosetti, a devizei lui Olivier de Magny:

„Aimant quand on nous ayme, et nous gardant toujours
La liberté d'entrer en nouvels amours.

Vai, dacă ar fi aşa de simplu.
Dar nu e!"

Indiferent de concretul împrejurărilor şi de diferenţierile persoanelor rămîn, sub frenezia schimbărilor, cîteva expresii ale aspiraţiilor mai adînci ale lui Ion Barbu. Dintre ele, cea mai constantă este tentaţia de cuprindere a totalităţii, de înălţare a impulsului instinctiv la demnitatea justificării prin artă şi de realizare a artei în actul de viaţă. Simultaneitatea împlinirii tuturor posibilităţilor, şi mai ales împerecherea imediată a contrariilor rămîn permanente. Rapida schimbare a femeilor, în realitate a tipurilor feminine, corespunde nevoii de a epuiza cît mai numeroase din latenţele unei personalităţi în care se sintetizau apetenţe complementare, cu condamnarea la singurătate: „Îţi dai tu seama ce singuri sunt oamenii? Şi asta pe deasupra banalităţii unui astfel de clişeu. Nu ştiu dacă tu ai sentimentul pozitiv al unei exterioriţăţi fără leac, a unei zidiri în noi? Asta ne explică în tot. De aici şi intelectualitatea arzătoare a ta, şi blestemata mea satiriazis. Cît mai multe verificări ale pluralităţii existenţelor, cît mai multe oglinzi să ne întoarcă".

Freneziei schimbărilor îi corespunde, în firea cu adevărat antitetic concepută a lui Ion Barbu, o reţea a permanenţelor afective şi intelectuale ce refuză ideea de aventură. Matematicianul este obsedat toată viaţa de cîteva probleme de bază. El nu se poate manifesta creator decît în domeniile care-l interesează cu adevărat, unde lucrul conţine în sine „o răsplată imanentă". Lenea lui aparentă este incapacitatea de a acumula altceva decît are nevoie. Rătăcirea în aventură, întotdeauna mai atrăgătoare înainte de a-şi epuiza misterul, este resimţită adesea ca o vină. Sentimentul subiacent de culpă, ce însoţeşte toate relatările eroticoestetice ale lui Barbu, nu este de ignorat, de vreme ce, alături de voinţa de integralitate, el va fi unul dintre elementele esenţiale ale universului său poetic. În viaţă, ca şi în artă, Barbu e bîntuit de nevoia de a împerechea sublimul cu grotescul, de a corecta avîntul patetic prin

banalitate. Marea cucerire eşuează în proza luciditătii : „Pe urmă i-am încadrat capul şi-am ţinut-o aşa la fereastră, în lumina alternativă a felinarelor. Ce-am văzut atunci... Un lucru din lumea cealaltă, un cap plin de gînduri într-un eter fibros. Dracu să mă ia dacă fac literatură[...] Am nevoie de un pumn bun în spate şi de o bătaie la cur, să mă vindec odată de amoruri. Azi n-am vreme să-ţi scriu despre Berlin". Astfel se încheie relatarea celei mai importante aventuri din viaţa lui Barbu ; importantă pentru că a prilejuit, într-o singură seară, îngemănarea tuturor artelor care-l emoţionau : muzica—prin care se pregătea starea de contemplare estetico-erotică, arta elocinţei şi a persuasiunii, literatura ca furnizoare de prototipuri vitale (M-me Bovary) şi arta plastică — îmbinare de mitologie şi jocuri imponderabile de lumini şi umbre, încheiate cu fapta ce le desăvîrşea în real. De aceea Barbu, care nu se preţuia excesiv ca poet şi care avea mari îndoieli de sine, putea spune descriind desfăşurarea întîmplării : „Mă, hotărît eu sunt un mare poet. Aşteaptă. Nu în sensul curent, nu ca versificator. Cuvîntul mă stinghereşte, îl mînuiesc cu prea mari timidităţi sau prea mari îndrăzneli, nu am sentimentul just al valorii lui muzicale şi nu parvine să-mi acopere intenţia[...]. Materialul meu veritabil e Actul. Aici evoluez ca un vultur, sunt maestru". Cînd o astfel de exaltare a aparent totalei realizări de sine se încheie cu remuşcări pentru esenţele necuprinse în ea şi cînd aceste remuşcări recurg la expresia grotescă, premisele pendulărilor din poeme au fost puse.

Absoluta nevoie de constante afective şi intelectuale, asociată cu pasiunea explorării domeniilor necunoscute, patima călătorului care trebuie să ştie, orice s-ar întîmpla, că există un loc în care se poate întoarce, explică şi legătura indestructibilă cu părinţii întîi, cu soţia apoi şi, pe planul abstract, întoarcerea la matematici ca la o necesitate fundamentală a spiritului. Lăcomia de senzaţii, uriaşa apetenţă vitală a lui Barbu nu se dezvoltau pe axa unui temperament suficient de puternic ca să fie cu adevărat cinic. Cinismul şi nonşalanţa unor scrisori sînt măşti subţiri peste o sensibilitate vulnerată, oscilînd între principii şi tentaţii. Nu o dată, curiozitatea şi fascinaţia necunoscutului au fost mai puternice decît instinctul de conservare. Cocaina, vagabondajul, aventura sînt evaziuni în miraj care provoacă remuşcări adînci. Prin compensaţie şi contrast, Barbu îşi va alege toată viaţa prietenii aşa cum îşi va alege şi soţia : realişti, fermi, tenace, înţelegători şi nepisălogi. Cînd viaţa îl va îndepărta de Tudor Vianu, era de aşteptat că prietenia aceasta, la care Barbu alerga de cîte ori se afla în nevoie, va fi înlocuită cu o legătură nu fundamental deosebită, dar nesupusă fluctuaţiilor de biografii înstrăinate, într-un cuvînt, era de presupus că în locul lui Vianu va apărea Gerda Hossenfelder.

Trecerea bruscă de la o stare de spirit la alta reprezenta probabil în microcosmosul întîmplării reflexul unei structuri spirituale mai largi. Interesant cum Călinescu, care, de cele mai multe ori, se definea în comportări prin contrast cu temperamentul partenerilor, capricios cu cei echilibraţi şi fără imaginaţie şi constant cu capricioşii, simţea nevoia să joace, faţă de Barbu (cel din realitate, nu personajul de istorie literară), rolul înţeleptului împăciuitor. Aceasta e cea mai bună dovadă că aflase pe cineva mai capricios chiar decît el însuşi. La supărarea lui Barbu că i-a publicat varianta unui poem, Călinescu răspunde printr-o piesă rară în epistolariul său, de vreme ce nu e deloc în stil călinescian : „Iubite domnule Barbu,

Frazele d-tale sunt trimise cu grabă, înaintea gîndului pe care îl bănuiesc mai potolit.

Ţi-am publicat lucruri care privesc activitatea poetului. Că ultima copie anulează pe celelalte este un lucru stabilit. Eu am publicat varianta ca să scot în evidenţă tocmai procesul de control al creaţiei. Trebuie să aştept să mori ca să te preţuiesc?[...]

Trebuie să încerci a fi în viaţă, ca şi în poezie, mai presus de alţii. Să te pedepsesc publicînd în facsimil scrisoarea d-tale *(am dreptul)*, sau să încercăm prin prietenie să restabilim ceea ce impetuozitatea strică?"

Că temperamentul unui poet nu ne oferă decît o vagă idee despre natura talentului lui o pot dovedi expresiile artistice atît de deosebite ale lui Barbu şi Arghezi, altoite pe firi ce aveau, *în fond, atîtea puncte comune, de la umoarea repede schimbătoare, la geniul pamfletului* şi la căutarea extazului religios.

Ce înseamnă nevoia de constanţă în psihologia creatoare a lui Barbu n-o dovedeşte numai declaraţia ritoasă că revelaţia soluţiei aflate în adolescenţă se află la temelia construcţiei matematice de mai tîrziu, ci şi reproducerea, de-a lungul întregii vieţi, a împrejurărilor în care se produsese întîi euforia descoperirii. Dacă prima teză de algebră a fost scrisă în public şi sub presiunea unei necesităţi care-l constrîngea la izolarea din circumstanţe nefavorabile, atunci toată viaţa matematicianul, după ce în mintea sa se va fi maturizat o soluţie, se ducea s-o pună pe hîrtie în cafeneaua care-i oferea repetarea spaţiului iniţial al succesului. Aici este probabil explicaţia nevoii de a scrie într-un loc aglomerat şi impropriu, şi mult mai puţin în necesitatea consumării de filtru, a cărui preparare n-ar fi reprezentat, oricum, un obstacol domestic de netrecut. Aparent inconstantul Barbu preumbla în circumstanţe variate o structură

psihică foarte fermă. El îşi regiza schimbarea decorului, în centrul căruia el însuşi se păstra neschimbat, de la începutul pînă la sfîrşitul vieţii.

Era firesc ca, în atît de livresc-sincerele sale relatări către Vianu, Barbu să nu-i scrie acestuia decît o dată că e fericit. Şi, spre a fi credincios firii sale iubitoare de contraste şi paradoxuri, i-o spune atunci cînd, moral şi material, se afla în cea mai neagră mizerie. Dar nu pentru că se afla în mizerie, şi nici pentru că fusese poet cu fapta. Ci pentru că descoperise o teoremă: „Şi lucru foarte straniu. Aşa cum sunt: după o lună de aşteptări şi destrămări şi trai de neom; (...) mă crezi? — sunt aproape, aproape *fericit*. [...] E acceptare şi e renunţare la toate bovarismele; e mai ales aşteptare pentru cunoaşterea cea mare, minuta de intuiţie incendiată care mi se-anunţă şi mă va instrui, sper, mai devreme decît pe voi.[...]

Iar instinctele mele de om de ştiinţă (matematicianul care am fost) mă ispitesc s-o provoc; oricum, să nu întîrzii. Nu-ţi întorci ochii de la dreapta dezlegare a unei mari probleme. Pe urmă, ce are mai bun de făcut un om cu o viaţă fără rost decît s-o spargă şi să guste măcar un sîmbure autentic de certitudine".

Oricine va fi curios de adevărata personalitate a lui Ion Barbu va trebui să ţină seama de asocierea euforiei estetice cu aceea erotică, însoţite de un obscur sentiment de vinovăţie şi de recurgerea la matematici ca la singurul refugiu sufletesc într-o lume de incertitudini. Fericirea prin creaţie matematică era o realitate, poate singura, şi renunţarea la poezie nu în epuizarea unei arte sterilizate de intelect trebuie căutată, ci în lipsa de satisfacţie personală pe care o oferea scrisul. Şi cum Ion Barbu era incapabil de acţiuni care nu-şi aflau în ele însele răsplata, prin plăcerea produsă, a evadat în domeniul convertirii percepţiei senzoriale în idee perenă. Din punctul de vedere comun, această capacitate s-ar numi geniu. Kantian judecînd lucrurile, geniul lui Barbu era imoral.

Roxana Sorescu

Arthur Schopenhauer, *Studii de estetică*

A apărut, cam tardiv, o traducere din studiile estetice ale lui Schopenhauer[1]. Tardiv dacă ne gîndim la influenţa remarcabilă pe care filozoful german a avut-o asupra unor creatori români proeminenţi, de la Maiorescu şi Eminescu la Dragomirescu, Pârvan, parţial Vianu etc. Au fost cercetători care, avînd în imagine influenţa masivă a lui Schopenhauer asupra gîndirii eminesciene, afirmau că filozoful existenţei „ca voinţă şi reprezentare" a prezidat la formarea spiritului cultural modern în România. Formulare exagerată, dar avînd unele îndreptăţiri. Cititorul va fi surprins de familiaritatea ideilor lui Schopenhauer, asimilate de multă vreme pe căi indirecte, prin opera junimiştilor, şi prin alte lucrări autohtone marcate profund de filozofia şi estetica schopenhaueriană.

Sînt însă şi motive de alt ordin, care ni-l apropie încă azi pe Schopenhauer. El era în atmosfera idealistă germană un gînditor cu totul inedit, care încerca să-şi întemeieze principiile filozofice pe datele ştiinţelor naturii. Astfel, vorbind despre artă, fenomen plasat ca importanţă deasupra altor valori, recurge des la explicaţii pozitiviste, cam prea personal formulate, dar metodologic pline de semnificaţie.

Undeva, de pildă, afirmă că sensibilitatea deosebită a geniului „provoacă şi o activitate exagerată, nervoasă şi cerebrală, însoţită de o mai mare pornire pasională, proprie şi ea geniului, ...pornire care din punct de vedere fizic se manifestă prin accelerarea pulsaţiilor inimii". Ar fi ca o acţiune reciprocă între biologie şi sensibil. În alt loc însă raţionamentul e corect, ştiinţific, suprasolicitînd chiar determinarea fizică şi fiziologică: sistemul cerebral ar fi (în cazul geniului) „net despărţit şi izolat deci de cel ganglionar, pentru a fi total opus acestuia; de-aici rezultă că creierul îşi duce viaţa lui independentă, absolut separată, cu toată forţa şi energia". Uneori împinge lucrurile prea departe, ca atunci cînd scrie că „spiritele mari au rareori o statură înaltă", dar, subiectiv cum era, face şi excepţii deoarece idolul său Goethe" era „de o statură peste cea mijlocie". Desigur, cu timpul raportul dintre ştiinţele naturii şi faptele spiritului a fost pus în termeni mai adecvaţi, dar nu trebuie uitat că Schopenhauer se află printre filozofii care stau la originea acestei metode.

---

[1] Arthur Schopenhauer, *Studii de estetică*, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1974.

Alte aspecte ni-l prezintă încă mai contemporan. Astfel, provenind din Kant, unul din puținii predecesori pe care-i admira, multe din ideile sale premerg și înrîuresc teoriile modern ale artei pure. Iată formulată de pildă concepția artei ca valoare polisimbolică, atît de răspîndit în veacul nostru : ,,... foloasele rezultate din contemplarea realizărilor și operelor de artă constituie pentru spiritul omenesc numai un ferment creator mereu reînnoit." Sau : ,,Scriitorul la rîndul lui trebuie să lase mereu pe cititor să gîndească și singur". Avem apoi o prefigurare a artei ca simbol nelimitat, ca un fel de ,,opera aperta" avant la lettre : ,,în opera de artă nu este necesar să se prezinte simțurilor noastre totul, în mod direct,ci dimpotrivă, numai atît cît este nevoie ca fantezia să fie călăuzită pe calea ei dreaptă"... Ca și concepția aparenței ce stă la baza esteticii lui N. Hartmann : ,,Sculptura exprimă doar forma, pictura — coloritul, însoțit numai de aparența unei forme, *ambele adresîndu-se prin aceasta*". Sau, în consens cu același estetician și cu Croce : ,,*Ideile nu pot fi comunicate*, așadar, decît pe cale intuitivă, care este mijlocul de comunicare specific artei". *Ideile* nu înseamnă la Schopenhauer concepte, ci altceva, derivînd din sensul grec etimologic al *eidosului*, niște forme esențiale, atotcuprinzătoare, care nu pot fi aprehendate decît intuitiv. Dealtfel Schopenhauer le numește direct *idei platonice*. Desigur propozițiile se încadrează într-un sistem propriu, dar luate fragmentar sună deosebit de modern.

Volumul apare cu o prefață de N. Tertulian, care îl prezintă pe Schopenhauer în contextul filozofiei europene. Traducerea textelor selectate din vol. al doilea al *Lumii ca voință și reprezentare* aparține cercetătorului Grigore Tănăsescu. Selecția intenționează să reprezinte atît concepția generală despre artă a lui Schopenhauer, exprimată în studii ca *Despre esența intimă a artei*, *Despre instinct și impulsul artistic*, *Despre geniu*, cît și contribuția filozofului la cercetarea artelor particulate (*Cîteva observații despre estetica artelor plastice*, *Contribuții la estetica arhitecturii*, *Metafizica muzicii*, *Cu privire la estetica poeziei*).

Importante sînt, de asemenea, comentariile și notele operate de Grigore Tănăsescu, relevînd, pe de o parte, influențele primite de Schopenhauer din filozofia antică și modernă urmărindu-le, pe de altă parte, pe acelea exercitate de opera sa în spațiul literar românesc. Aflăm astfel numeroase explicații ale terminologiei schopenhaueriene, trimiteri la cultura greco-romană (Heraclit, Democrit, Platon, Aristotel, Lucrețiu), ca și la moderni (Goethe, Schiller, Lessing, Winckelmann, Herder, Jean Paul). Cele mai sugestive sînt relațiile cu scriitorii români, și mai ales asimilările eminesciene. Dintre acestea, o parte sînt cunoscute, unele descoperite acum de cercetător. În afară de Eminescu mai evocă pe Maiorescu și în general ,,Junimea", pe Vasile Pârvan. S-ar putea adăuga și altele. De pildă, cînd Schopenhauer face teoria geniului avem, clar, izvorul concepției lui Mihail Dragomirescu, vorbind despre *opera de talent*, *opera de geniu*, în termeni identici, preluați, cu discernămînt, în *Estetica* și de Tudor Vianu.

Opera lui Schopenhauer a fost parțial tradusă în românește : după *Aforismele*, foarte răspîndite în varianta Maiorescu, apar *Viața, amorul și moartea*, *Femeia*, *Durerile lumii*, care se completează repetăm, tardiv, cu aceste *Studii de estetică*. Sînt, se pare, constituite condițiile pentru traducerea acelei lucrări fundamentale, *Lumea ca voință și reprezentare*, operă cu atîtea repercusiuni în cultura română, care cuprinde și toate textele de estetică ale filozofului.

Marian Vasile

Paolo Mario Sipala, *Capuana e Pirandello.*

Testi e relazioni letterarie. Bonanno Editore, Catania, 1974, 129 p.

Tema relațiilor literare dintre cei doi scriitori sicilieni, Luigi Capuana și Luigi Pirandello, a fost destul de mult citată de critica literară, fie prin referiri bibliografice, cît și prin confruntări în literatură și estetică. Dacă unele au rămas în stadiul izvoarelor bibliografice, altele s-au concretizat în volume bazate pe texte originale[1].

Culegerea lui Paolo Mario Sipala, remarcabil cercetător al literaturii italiene și siciliene în special, se ocupă de textele mai puțin cunoscute, texte rămase pînă la publicarea

[1] G. Anderson, *Arte e teoria* — Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello, Stockholm, Almqvist Wiksell, 1966, p. 111 și C. Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970; E. Scuderi, *Influssi di Capuana su Pirandello* în ,,Narrativa", 1962, apoi în *Scrittori e critici di Sicilia*; referiri în *Sul retroterra culturale di Pirandello* în *Questioni di letteratura moderna e contemporanea*, Catania, Muglia, 1974.

respectivei lucrări în afara celorlalte studii şi eseuri care se ocupau de activitatea critică a celor doi prozatori. Explicaţia o dă faptul că textele în discuţie erau risipite prin cotidiene şi reviste, nesemnate sau semnate cu un pseudonim recent descifrat. Lucrarea profesorului Sipala concentrează articole şi recenzii din perioada 1896—1907, în care cei doi scriitori s-au ocupat unul de lucrările celuilalt. Relaţia literară este urmărită în coordonatele sale temporale atît pe linie diacronică în succesiunea faptelor, observîndu-se în mod paralel dezvoltarea muncii personale a fiecăruia, cît şi pe plan sincronic, pentru a le surprinde obiectivitate.

Cercetarea unei relaţii bilaterale de acest tip merită să fie cunoscută pentru înţelegerea justă a unei anumite etape din istoria unei literaturi. Situaţi în perioada verismului sicilian, iată care sînt datele ce pot permite cunoaşterea unor detalii asupra curentului realist, perioadă scurtă şi totodată acuzată de influenţa naturaliştilor străini, Capuana — teoreticianul curentului — fiind el însuşi simpatizant, la început, al naturalismului zolian.

Aşadar începutul relaţiei Capuana — Pirandello este menţionat între 1892—1898 la cenaclul literar de la mînăstirea Monte Cavo, frecventat şi de unul şi de altul, perioadă din care a rămas o tabletă de versuri *(Instantanee* — titlul original *Momentanee)* pe care Capuana — recunoscută valoare literară la vremea aceea — îl dedica lui Pirandello. Importanţa acestui cenaclu, în cazul nostru, este aceea că aprecierea lui Capuana a influenţat orientarea scriitorului agrigentin care, dealtfel, a şi mărturisit-o mai tîrziu, într-o scrisoare autobiografică: „Fino a tutto il 1892 non mi pareva possibile che io potessi scrivere altrimenti che in versi. Devo a Luigi Capuana la spinta a provarmi nell'arte narrativa in prosa..." [2].

Sînt depistate şi analizate pe text, cu scrupulozitate ştiinţifică, sursele mai puţin cunoscute de formare a lui Pirandello — poet, şi urmărite influenţele exercitate de marii scriitori italieni (Carducci, D'Annunzio, Graf, Prati, chiar şi Foscolo). Deşi susţinută insistent, această influenţă nu depăşeşte, subliniază autorul, atmosfera generală a mediului sicilian. Psihologia insulară a personajelor nu are nevoie de presiunea exterioară a altui scriitor (aşa după cum acest aspect al operei pirandelliene a fost atribuit lui G. Verga), întrucît constituie specificul fiecăruia dintre ei.

Noutatea acestor articole şi scrisori recent descoperite constă în posibilitatea cunoaşterii *unei noi interpretări*; sînt date la iveală astfel opinii generale sau amănunte care completează fie nişte date încă nu îndeajuns de cunoscute sau altfel comentate referitoare la activitatea critico-literară a celor doi scriitori, fie date cu privire la aspectul istorico-social al societăţii italiene de atunci sau la definiţia schematică a curentelor literare. Astfel Pirandello propune lui Capuana un model divers de realism, o viziune mai subtilă şi mai profundă decît cealaltă, depăşită, care agită o realitate superficială şi aparentă a lumii. Evoluţia de la o ediţie la alta a unor lucrări ale lui Pirandello (*L'Esclusa*, 1893—1907) demonstrează concretizarea din ce în ce mai exactă a conştiinţei unui specific al verismului sicilian, deosebit faţă de naturalismul francez. Dealtfel, exemplul lui Giovanni Verga o şi confirmase.

În recenzia pe care Pirandello o publică în „Natura e arte", 1 iulie 1901, despre *Marchese di Roccaverdina*, face un apel la declaraţia lui Verga referitoare la posibilitatea de fuzionare a metodelor psihologică şi naturalistă, ceea ce subliniază tocmai opoziţia faţă de rigoarea curentelor literare. Recenzentul, referindu-se la un alt roman al lui Capuana, *Giacinta*, încearcă să identifice aplicarea metodei naturaliste, opunîndu-o electismului celorlalte romane precedente. Fuziunea realizată de Capuana în *Marchese di Roccaverdina* constă în ridicarea personajelor tipice mediului rural la rafinamentul unor sentimente elevate, demonstrînd astfel că sărăcia mediului nu impune în mod absolut şi o sărăcie spirituală, şi că reprezentarea interioară se poate subordona celei exterioare, fără să altereze caracterul impersonal. Marchizul de Roccaverdina, precizează Mario Sipala, realizează astfel eliberarea romanului din condiţionarea naturalistă. Astfel, orientarea lui Capuana se îndreaptă în direcţia spre care tindeau scrierile lui Pirandello de la începutul Novecentului.

Schimbul de opinii şi recenzii dintre cei doi scriitori sicilieni se încheie în 1907. Polemica dintre Pirandello şi Croce, începută în 1908, reflectă însă continuarea acestei relaţii bilaterale desfăşurată însă, sub nişte auspicii mai puţin amicale, şi care la un moment dat degenerează în acuzaţia de plagiat pe care Adelaide Bernardini Capuana o aduce lui Pirandello („Giornale d'Italia", 21 şi 22 nov. 1922).

În orice caz, întîlnirea din cenaclul literar de la Monte Cavo a înregistrat un punct pozitiv în bilanţul literar al celor doi scriitori. Textele puţin cunoscute, depistate şi concentrate pentru prima dată într-un singur volum, aduc un real aport nu numai literaturii italiene, dar şi celei universale.

Ana Ioachim

---

[2] L. Pirandello, *Saggi poesie e scritti vari* a c. di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960, p. 1 246.

Maria Kowalska, *Średniowieczna arabska literatura podróznicza,*

Panstwowe Wysawnictwo Naukowe, Warszawa-Kraków, 1973, 155 p.

Le riche héritage littéraire des voyageurs arabes du Moyen Age, quoique bien connu et étudié en tant que source inépuisable d'informations historico-géographiques, n'a cependant pas été considéré, jusqu'à nos jours, comme une littérature véritable; on n'en a étudié ni les valeurs artistiques, ni les différentes modalités de réalisation, l'évolution du concept même de « description du voyage » (rihla) ou l'influence de ce genre sur la littérature proprement dite. C'est justement ce qui forme l'objet de la récente synthèse de Maria Kowalska, publiée dans la prestigieuse série de mémoires littéraires de l'Université Jagellonski de Cracovie.

Après avoir expliqué dans les deux premiers chapitres « la nécessité de l'étude de la littérature arabe des relations de voyage au Moyen Age » et « le but de l'investigation » (prenant comme point de départ la récente tentative de Z. Klátik d'établir une théorie de la description littéraire du voyage, dans *Über die Poetik der Reisebeschreibung*), l'auteur examine l'entier héritage du genre dans la littérature arabe, à commencer par les anciens auteurs des plus connus des VIIIe—IXe siècles, dont les œuvres ont probablement été, à l'origine, des rapports officiels ou semi-officiels, pour accorder, dans le IVe chapitre, une grande place à la cristallisation d'un modèle de ces descriptions au Xe siècle, et tout spécialement à l'œuvre d'Ibn Fadlan. À notre avis, le chapitre le plus intéressant et le plus important est le Ve, consacré à l'évolution « à partir du fait, jusqu'à la fiction littéraire », dans lequel sont examinés quelques-uns des livres arabes de voyage les plus connus où les éléments réels formant la base de la narration sont interprétés de façon littéraire, offrant aux auteurs l'occasion d'enchanter le lecteur par la description non seulement d'endroits et de gens inconnus, mais aussi d'aventures merveilleuses, fantastiques, accompagnées parfois d'un commentaire moral: le compendium de as-Sirafi, *Agaib al-Hind* de Buzurg Ibn Sahriyar et surtout *Les voyages de Sindbad le Marin*, célèbres aventures qui seront inclues dans les contes des *Mille et une Nuits* et connues ainsi, par leur intermédiaire, dans le monde entier.

Pour cette dernière partie, l'auteur se base sur l'analyse (excellente d'ailleurs) de Mia Gerhardt dans *The Art of Story-telling*, Leyden, 1963, p. 236—263; cette référence n'était cependant pas nécessaire pour établir l'époque de la constitution des contes de Sindbad (IXe — Xe siècles). La datation avait été proposée par Th. Nöldeke cf. *Zu den Aegyptischen Märchen*, dans « Zeitschrift der Deutschen Morgenländische Gesellschaft », XLII (1888), p. 68—72), avant Mia Gerhardt et même avant De Goeje, cité par celle-ci. Mais un autre problème nous paraît être plus intéressant, que ni l'auteur du présent ouvrage, ni les autres chercheurs de ce cycle n'ont attaqué: pourquoi le héros autour duquel se coagulent graduellement ces contes de voyages extraordinaires se nomme Sindbad le Marin (Sindibad en arabe), un nom qui n'est ni arabe ni commun à l'époque? Il nous semble que la réponse à cette question, quelle qu'elle soit, ne peut pas faire abstraction du fait que Sindibad est le nom du héros sage du livre connu chez nous comme *Syntipas* (le livre de Sindbad le Sage), tout comme on ne peut pas faire abstraction du fait que les sept voyages de Sindbad le Marin ont un équivalent parfait dans les sept jours d'épreuves du jeune prince dans le livre de Sindbad le Sage, et que tous deux finissent en réalité par établir une vérité morale, à laquelle contribuent graduellement les événements des sept voyages (respectivement des sept jours de débats). Il ne faut pas oublier qu'à l'époque à laquelle se cristallisent les contes de Sindbad le Marin, le livre de Sindbad le Sage (Syntipas) avait été traduit en arabe et circulait dans le même milieu. C'est un sujet qui mériterait d'être repris.

Le livre de Maria Kowalska établit un historique complet de ce genre, étudiant — d'après les ouvrages susmentionnés — la nouvelle époque d'épanouissement des descriptions de voyages aux XIe —XIVe siècles, dans les écrits de Ibn Ğubayr, at-Tigani et, surtout, de Ibn Battuta, considéré comme un sommet, un créateur de relations vivantes et pittoresques qui associe la description à l'anecdote et à l'élément auto-biographique sous l'influence non seulement de ses prédécesseurs, mais aussi de la tradition folklorique. Un chapitre final, intitulé *La signification de la littérature arabe médiévale de voyages* clôt cette œuvre de mérite qui renferme beaucoup d'informations et de suggestions utiles.

Mircea Anghelescu

Pierre de Boisdeffre, *Les écrivains de la nuit*, Plon, Paris, 1973

Ultima carte a lui Pierre de Boisdeffre, istoric, critic şi romancier francez de prestigiu, este o inteligentă şi alertă investigaţie filozofică a unui material oferit în egală măsură de istoria literaturii şi de arta literară. Lucrarea este organizată pe 6 capitole, purtînd titluri edificatoare asupra interpretării legate de fiecare autor (*Les écrivains de la nuit, L'œuvre comme salut, La vie vécue comme suicide, Le suicide de l'écrivain* etc.), grupează 9 subcapitole în care opera şi viaţa celor aleşi (Kirkegaard, Kafka, Baudelaire, Gide, L. Dietrich, D. la Rochelle, Montherlant, Beckett) sînt prezentate într-o împletire strînsă. Din operă şi din viaţă sînt selectate acele elemente irefutabile istoric, peremptorii valoric, capabile să închege sub ochii noştri un destin. Pentru Pierre de Boisdeffre, literat cu o informaţie solidă şi cu un gust fin şi sigur, aceste elemente de istorie şi critică literară nu sînt acum decît pionii unei partide mai importante. Căci nu e vorba aici de a trasa tabloul valorilor literare ale unei epoci, nu e vorba de a dezvălui şi discuta problematica filozofică şi literară a vreunui curent literar, sau maniere literare, ci de ceva mult mai grav, mai general. E vorba de a-şi pune cu curaj, la scenă deschisă (oare contextul falsifică doar autenticitatea întrebării prin trac şi pozâ, sau dimpotrivă îi garantează autenticitatea?) problema: pentru ce scriem?, pentru ce trăim? ,,Un écrivain, pensais-je alors, est un souverain. Il doit être haut et dur, il doit vivre pour sa gloire. Mais au fur et à mesure que j'approche du sombre royaume où nous serons tous un jour confondus, j'écoute d'autres auteurs moins fiers, moins heureux, moins légers: Baudelaire, Kirkekaard, Kafka, Beckett... Des œuvres bien différentes mais une même interrogation: pourquoi, pour qui écrire" (*op. cit.*, p. 13). Şi mai departe: ,,À quoi bon, en effet, écrire, si l'homme, l'espèce, le cosmos tout entier se trouvent promis à la mort? A quoi bon? Mais alors, à quoi bon vivre?" (*ibidem*, p. 16).

Aşadar, această carte are două dimensiuni, una de istorie şi critică literară; alta, etico-filozofică, cu importante implicaţii ideologice. Din punct de vedere al fenomenului literar acceptăm interpretarea acordată de acesta fenomenelor prezentate, argumentele aduse; admitem că literatura a evoluat de la ,,une manière d'embellir les choses, de leur donner leur éclat, art d'oise leur façon d'apprivoiser le monde", prin ,,écrire c'est découvrir, participer (pendant plus d'un siècle l'écrivain s'est voulu le rival du Créateur)", pînă la ,,écrire c'est descendre". Simţim că are dreptate cînd afirmă, pentru secolul 19, că: ,,Ce que l'empereur avait accompli par l'épée, le jeune Hugo, Vigny, Balzac jurent de l'accomplir par la plume" (p. 17); ,,De ses *habits mesquins*, de ses *revolutions manquées*, de ses *bourgeois* discoureurs, de ses rois en demi-solde, de sa religion morte, le romancier fait des héros et des demi-dieux; sur une société avide et médiocre, il jette le manteau doré de la poésie" (p. 18). ,,D'ailleurs l'écrivain n'est plus le fou qui naguère amusait le roi. Il est marqué d'un signe, c'est un élu. La fatalité peut l'abattre, mais les mesquineries de la vie quotidienne ne l'atteignent pas". Istoricul literar surprinde cu fineţe etapa psihologică a creatorului în artă, ,,qui ne se contentera plus longtemps d'être prêtre et prophète. Il veut lui aussi faire l'histoire", — etapă în care scriitorul se compară cu Dumnezeu (Hugo), cu Moise (Vigny), se vrea mare preot al ideii, al transcendenţei, dar rămîne încă un om — în sensul că participă activ la viaţa socială, are ambiţii personale şi poate considera că ,,a reuşi în literatură înseamnă a reuşi în viaţă" — ca Goethe, Hugo, Chateaubriand, Lamartine, Vigny etc.

Istoricul literar discerne just în acest decor caracteristic elemente neliniştitoare, un prolog al unei atitudini complet diferite, care se va generaliza: scriitori pentru care scrisul nu mai înseamnă glorie, putere, realizare socială, fericire, ci o anume idee fixă, pe care o trăiesc şi o scriu ca în transă. Cu o concomitenţă ciudată, lumea însăşi (pare) a-şi schimba semnul după aceşti pesimişti, disperaţi, dezaxaţi. Încetează să mai creadă în biserică, în necesitatea salvării, în familie, în şcoală, în ştiinţă, în atotputernicia raţiunii. Valorile culturale înseşi — se pierd în confuzie: frumosul e înlăturat de grotesc, măsura, de lipsa de măsură; mesajele umaniste de mesaje exaltînd groaza, disperarea, absurdul, nebunia, vidul.

Cei 9 ,,scriitori ai nopţii" constituie personajele autentice ale unei literaturi care are astăzi semnul minus, semnul căderii, al morţii universale. Sensul acestei literaturi şi al lumii care o produce e pus în discuţie. Concluzia e pesimistă. Da, aceştia au intuit bine, ei reprezintă şi prefigurează soarta generală; nu există posibilitatea de a consolida scara de valori în prăbuşire, nu există sens, un criteriu, o salvare.

Dar pentru a-şi pune în ecuaţie problema filozofică Pierre de Boisdeffre operează o anumită selecţie, fără s-o şi motiveze. ,,Nous aurions pu choisir Kleist, Nerval, Dostoievski, Rimbaud, Lautréamont, Valéry, Artaud, Nietzsche; nous leur avons préféré Baudelaire,

Kafka, Kirkegaard, Gide. d'André Walter, T. E. Lawrence découronné, le dernier Drieu, le dernier Montherlant, pauvre Dietrich et l'incorruptible Beckett". Noi nu putem să nu observăm lipsa de omogenitate a grupului, din punct de vedere al activităţii (un filozof mistic, un poet postromantic, un dramaturg al şcolii absurdului, un romancier unic, Kafka, alături de (Drieu, Montherlant, Dietrich;T. E. Lawrence, alături de Kirkegaard). Pentru o concluzie de ordin imediat literar, materialul e prea neomogen.

Din această suită de vieţi exemplare (exemplare printr-o anumită tărie şi unitate de caracter cu care sînt trăite în grotescul sau sublimul lor, în eroarea sau autenticitatea lor) se desprinde o lecţie de etică, pe care autorul o trece sub tăcere. Concluzia, eronată, cu care-şi închide cartea este că întreaga literatură de astăzi este justificată mai mult ca oricînd să fie, chipurile, o literatură a căderii, a nopţii, a absurdului, a refuzului etc. şi reface într-un tablou sinoptic final (p. 295—299) toate refuzurile, renunţările, sacrificiile personale aparent absurde din viaţa fiecărui autor — ca pe un uriaş model sinistru, ca pe o incantaţie rău prevestitoare pentru întreaga omenire, fără să-şi propună măcar să găsească un punct de sprijin în universul uman, cu ajutorul căruia să discearnă în cadrul acestor destine binele şi răul, sensul şi absurdul, valoarea de nonvaloare.

Dacă acceptăm această grupare ca posibilă, e pentru că într-adevăr toţi cei aleşi dovedesc în egală măsură tărie de caracter; toţi au calitatea de a concepe existenţa de om numai ca posibilitate de a-şi pune şi înfăptui un ideal; şi toţi au tăria de a trăi exclusiv în numele idealului, acceptînd să dispară pentru el sau uneori odată cu el. Toţi cei de care se ocupă Pierre de Boisdeffre în această carte sînt, înainte de a fi scriitorii cunoscuţi, oameni, care se singularizează prin voinţa de a-şi asculta chemarea interioară; ei îşi urmează această chemare, acea voce pe care au crezut că o aud în interiorul lor. Kierkegaard, Kafka, Baudelaire şi Beckett îşi sacrifică confortul unei vieţi burgheze, pentru arta lor. T. E. Lawrence îşi canalizează energia spre aventura războiului, a politicii, iar cînd constată, în rezultatele reale, că şi-a ales un fals ideal, are tăria, corectitudinea să dispară din jocul existenţei — cu toate că aparent cîştigase şi-i reveneau onoruri şi bunuri. Drieu la Rochelle aude în sine mai multe voci, şi e atent la toate, pe rînd; dar sînt foarte multe, şi anii trec. Şi cînd în sfîrşit se decide să opteze pentru un ideal politic, soarta îi aduce foarte repede dovada că a ales prost — că deşi a şovăit atîta vreme, n-a ştiut să aleagă un adevărat ideal, unul care să merite să lupţi pentru el.

La Montherlant opţiunea pentru un destin sau altul, alegerea între vocile interioare, e o adevărată problemă de permutări. El izolează cîteva direcţii şi atitudini din viaţă, împreună cu opusul lor; le trăieşte cu pasiune, pînă ce epuizează sistematic, pe rînd, toate soluţiile sociale, sexuale, politice, după care, energie şi ţeluri consumate, îşi regizează şi plecarea.

Dar dacă aceste destine sînt omogene prin sinceritatea şi arderea lăuntrică cu care sînt trăite, ele nu mai sînt omogene din punct de vedere al contextului şi al sensului social în care s-au derulat: utilitatea pe care o dovedesc aceste sacrificii personale pentru restul omenirii. Şi acest criteriu luminează într-alt fel cele nouă destine, oferind distincţii, dînd un sens anume acestei magme nediferenţiate de acte comportamentale şi suferinţe — aparent supusă absurdului.

Kirkegaard, Beckett, Baudelaire şi Kafka au suferit, şi-au sacrificat numai viaţa proprie, dar au reuşit să creeze valori utile tuturor oamenilor. Ei sînt nişte învingători, chiar dacă ei n-au putut trăi şi dispărea (excepţie Beckett) cu această certitudine, şi pentru ei sacrificiul a apărut ca dureros şi absurd. Societatea îi decretează învingători, acordîndu-le cea mai înaltă recompensă posibilă: un sens pentru renunţările lor; găsind o valoare în operele create de ei, încorporîndu-li-le, îi absolvă de absurd.

Ceilalţi au reuşit aparent şi în alte domenii, pe lîngă literatură, dar opera lor literară, interesantă, cu unele certe calităţi, nu are forţa universalităţii. Astfel că tragedia lor personală, în fapt e diferită de a grupului Baudelaire-Kirkegaard-Kafka. Ei nu sînt învingători post-mortem — prin victoria unui ideal pentru care să fi renunţat la totul. Ei sînt învinşi. Ei au murit atunci cînd au văzut cu proprii lor ochi pămîntești că idealul lor era unul fals, au murit din cauza falsului lor ideal. Pentru Montherlant, Drieu la Rochelle, Lawrence, Dietrich, tragedia e în fapt o tragedie a deciziei. Au decis prost, pentru prea multe ţeluri — sau prea tîrziu, sau pur şi simplu pentru un ţel nedemn.

Dacă acceptăm această nuanţare a judecăţii etice, atunci dintr-odată şi concluziile privitoare la fenomenul literar capătă alt sens ideologic. Dacă admitem că societatea poate ş trebuie (că ea este) să fie acea entitate supraindividuală care dă un sens existenţei individuale, atunci sacrificiul unui om care renunţă la tot al său pentru a crea o valoare pentru toţi

ceilalţi este un fapt raţional, nobil, socialmente justificat; un gest meritoriu pe care societatea îl cere, practic, de la noi toţi, mereu. Măsura renunţărilor, direcţia în care ne canalizăm energia spirituală rămîn probleme individuale.

Iată deci că problema se reduce la a şti dacă societatea în care trăim este acea entitate supraindividuală capabilă să dea un sens sacrificiilor noastre, să ne permită fixarea şi realizarea unui ideal util omenirii. Aceasta e problema cheie, pe care criticul şi istoricul literar o ocoleşte; că tragedia (umilinţa, degradarea, căderea şi refuzul) care schingiuieşte vieţile marilor caractere este iscată, de fapt, de societatea absurdă, nedreaptă în care ei trăiesc. Numai într-o societate incapabilă să cunoască şi să folosească conştient legile fenomenelor sociale, economice, psihologice pentru a crea tuturor membrilor ei în mod egal posibilităţi optime de existenţă, numai într-o asemenea societate dominată de haos, mizerie, necinste şi cruzime, scara valorilor se dezagregă, iar forţele spirituale se irosesc pe făgaşuri greşite, se consumă exaltînd absurdul. „Écrire, c'est explorer les abîmes, c'est consentir à dire l'humiliation, la dégradation, la chute. Écrire, c'est descendre". „Baudelaire, Kirkegaard, Kafka, Gide, Lawrence, Drieu, Montherlant, Beckett, chacun à sa manière a dit non. Tous ont vécu l'acte d'écrire comme un suicide. Les écrivains sont entrés dans la Nuit" îşi încheie Boisdeffre cartea. Dar pentru o societate raţională, în care oamenii îşi construiesc conştient şi organizat o scară a valorilor, jertfa pentru creaţie are un sens. În ea, a scrie nu înseamnă a coborî, ci a crea. Această diferenţă antrenează şi o diferenţă ireductibilă între concepţiile literare. Cu această nuanţare, ultima carte a lui Pierre de Boisdeffre este un interesant şi util studiu literar, scris cu verva şi claritatea plină de inteligenţă şi gust caracteristică spiritului francez.

R. Stein

Werner Krauss, *Probleme fundamentale ale ştiinţei literaturii*

Bucureşti, 1974

Publicul românesc face cunoştinţă pentru prima oară cu cîteva dintre cele mai importante contribuţii teoretice ale romanistului şi comparatistului Werner Krauss prin intermediul ediţiei publicate de Editura Univers. Deşi limitat la textele apărute în culegerea de studii editată în 1968 în R. F. Germania la Editura Rowohlt, considerăm acest prim contact dintre cititorii români şi opera cunoscutului profesor al Universităţii din Leipzig ca fiind de cea mai mare importanţă; dezideratul aprofundării realizărilor de frunte ale teoriei literare marxiste din întreaga lume cunoaşte odată cu acest eveniment editorial o nouă împlinire.

Răspunzînd unei anchete iniţiată în 1967 de Institutul pentru literatură universală „Maxim Gorki" din Moscova, profesorul vest-berlinez Wilhelm Emrich clasifica pe Werner Krauss, alături de Th. Adorno, Georg Lukacs, Herbert Marcuse, Lucien Goldmann, Victor Klemperer, în rîndul celor care au ilustrat în mod deosebit în Europa direcţia criticii literare sociologice, desemnînd, evident impropriu, prin „sociologie" terenul ideologic comun de pe care aceştia pleacă în construcţiile lor teoretice. Faţă de realizările celor citaţi mai sus, şi faţă de ale altora, opera lui Werner Krauss, prezentată nouă prin intermediul celor 11 studii traduse, vădeşte un punct de vedere original, o concepţie despre literatură cu o fizionomie proprie, fundamentată de adeziunea raţională la învăţătura marxist-leninistă.

Marxismul lui Werner Krauss apare în primul rînd ca reflex al fidelităţii şi interpretării neechivoce a textelor fundamentale. „Studiul materialist al istoriei ... nu este acceptabil decît în forma sa cea mai desăvîrşită: marxismul", afirmă el, dezbătînd chestiunea confruntării materialism—idealism în cercetarea literaturii. Teoreticianul de la Leipzig va corela, în deplină concordanţă cu tezele lui Marx şi Engels, literatura cu istoria, căci, fenomen al suprastructurii, menţinînd statornic „legitatea propriei sale fiinţe", literatura în evoluţie „se întretaie continuu cu drumurile istoriei: uneori literatura este actualizarea istoriei, iar alteori îi dă dimensiunea de profuzime". Dezvoltarea economică, motorul dezvoltării istorice, va determina, dincolo de dezechilibrele temporare dintre bază şi suprastructură, dezvoltarea literaturii, fiecare nou ciclu economic reprezentînd punctul iniţial al unui nou ciclu pe tărîmul ideologiei. De aceea, cînd este vorba de probleme de periodizare în istoria literară, Werner Krauss nu ezită să propună „în locul creării unor noţiuni specifice istorico-literare care să desemneze o epocă ..., noţiuni cu orientare istorică sau social-economică: era capitalismului

financiar, a absolutismului, a revoluţiei, a începuturilor capitalismului industrial etc". Justificarea el o găseşte în împletirea literaturii ,,cu toate fibrele fiinţei ei în viaţa istoriei". De aceea, o astfel de terminologie, departe de a muta discuţia într-un orizont străin literaturii, ,,va permite examinarea mai precisă a problemei respective prin multitudinea noţiunilor puse la dispoziţie". Ce semnificaţie vor avea, în lumina unei asemenea poziţii, constantele, permanenţele, ,,forţa oarbă a tradiţiei"? Autonomia pe care o pot dobîndi formele creaţiei literare, şi pe care teoreticianul o admite, ,,este însă limitată de către completa răsturnare a bazei materiale a societăţii... O tradiţie nu se menţine de dragul tradiţiei în sine, ci prin prezenţa ei, prin capacitatea de a se mai preta încă la o actualizare. Tradiţia se stinge iremediabil îndată ce devine incompatibilă cu concepţiile despre lume precum şi cu cele sociale care au ajuns să domine".

Iată unul dintre punctele de divergenţă între concepţia lui Werner Krauss şi cea a lui Lukacs, căruia îi reproşează ,,clasicismul său, bifurcarea maniheistă a epocilor literaturii în progres şi reacţiune, lipsa de bunăvoinţă pentru prelucrarea tendinţelor literaturii moderniste". Transformarea realismului de tip balzacian în dogmă i se pare profesorului de la Leipzig nepotrivită cu însuşi spiritul filosofiei marxiste. ,,Marx şi Engels ... au elogiat în literatura realistă singura formă de contemplare potrivită noii epoci (expansiunea economiei capitaliste n.n.). Dar aceasta nu vrea de loc să spună că, dacă ar mai trăi în ziua de azi, Marx şi Engels ar saluta în Balzac şi Dickens un *non plus ultra* al dezvoltării literare". Faimoasa ,,dilemă" din Introducerea la *Critica economiei politice* a lui Marx: în ce fel ne mai pot procura astăzi arta şi epopeea greacă desfătare artistică şi ,,servesc ca normă şi model inegalabil", dacă ,,sînt legate de anumite forme de dezvoltare socială", pe care Werner Krauss o reformulează ca aparentă contradicţie dintre maniera obiectivistă, de reconstrucţie, ,,aşa cum s-au petrecut lucrurile" (Ranke) a istoriei literare şi antiistorismul de sorginte estetistă, el o rezolvă conform cu dialectica textelor fundamentale: ,,înţelegerea unei opere din trecut poate tot atît de puţin să renunţe la aspectul de actualitate, după cum nici interpretarea celor actuale nu se poate sustrage obligaţiei de a-şi procura o înţelegere mai profundă prin cunoaşterea trecutului". Este răspunsul consecvent marxist la interpretări de genul celei a lui Marcuse, din *Konterrevolution und Revolte* (Frankfurt, 1973), care vorbeşte, referindu-se la acelaşi text, de ,,sîmburele idealist al materialismului dialectic", de ,,*transcenderea* de către artă a caracterului ei de clasă etc.

Werner Krauss afirmă că ,,în ceea ce priveşte caracterul de clasă al literaturii, de la bun început n-a fost posibil nici un dubiu". Demonstraţia pe care o face coboară pînă în zilele noastre, cînd, ceea ce confirmă odată mai mult caracterul de clasă, tendinţa, ,,partinitatea" literaturii, este totuna cu fenomenul ,,angajării" acesteia în marile probleme ale epocii. ,,Ea reprezintă un fenomen cu o anumită destinaţie, îndreptat către un anumit public, pe care autorul urmăreşte să-l cîştige drept părtaş sau complice creaţiei sale literare". Discutînd despre raportul dintre artă şi realitatea socială el va introduce nuanţe interesante în clasica teorie a ,,reflectării". ,,Dacă oglindirea s-ar referi numai la copia aparenţei întîmplătoare a unui obiect, creaţia artistică ar fi incompatibilă cu o astfel de noţiune. În nici un caz nu poate arta să fie un simplu reflex, evenimentul unei oglindiri provocată printr-o duplicare a lumii înconjurătoare sau a celei dinăuntrul nostru...". Este invocat Engels, care afirma că ,,reflectarea poate cuprinde şi lucruri pe care artistul însuşi nici nu le poate vedea, şi nici nu vrea să le vadă". Aşadar, corespondenţa dintre realitate şi operă se va revela interpretului din cuprinsul operei, sau va fi conţinută în primul rînd de raportul ,,formativ", ,,al aspectului sau al construcţiei"? Iată-ne confruntaţi cu una din problemele fundamentale ale structuralismului genetic al lui Goldmann. Poziţia lui Krauss este din nou neechivocă: ,,Materialul ca atare şi în afara oricărei construcţii nu poate poseda nici un fel de relevanţă estetică. Este însă o altă problemă în cazul în care conţinutul material este examinat din punctul de vedere al alegerii făcute prin el. Aci ne găsim în faţa unui moment estetic care nu este propriu decît unei opere de artă". Pledînd pentru o considerare echilibrată a rolului formei şi conţinutului, pentru o concepţie ,,de atît ... cît şi cuprinzîndu-le pe amîndouă", el va combate antiformalismul mecanic al lui Lukacs, arătînd că ,,în nici un caz nu trebuie ca alternativa considerării formei sau a conţinutului să fie luată drept o hotărîre bazată pe concepţia fundamentală a interpretului. Nu orice considerare a conţinutului este progresistă, după cum nici orice considerare a formei este reacţionară".

De pe aceste poziţii este formulată critica idealismului în studiul literaturii. Considerat ca reacţie la pozitivismul incapabil de ,,receptivitate pentru problemele operei, pentru caracterul unic şi individual al operei de artă", idealismul a realizat, şi acest lucru este apreciat, ,,apropierea maximă de text", deoarece ,,ca material al formulării operelor literare trebuie să fie considerat limbajul". ,,Dar cum se pot oare interpreta textele, dacă cu bună ştiinţă se trece cu vederea importanţa locului ocupat în istoria contemporană de fiecare operă?" Analiza limbajului poate fi relevantă abia din perspectiva unitară a unui sens determinat, posibilitate

de a elimina orice arbitrariu neştiinţific din ,,interpretările spontane". Istoria literară nu poate fi transformată într-o înşiruire de capodopere izolate, absolutizînd, implicit, criteriul estetic şi înlăturînd din literatură mulţimea scriitorilor medii, cei care determină evoluţia curentelor literare, istoricitatea, mişcare literaturii.

Întemeiată pe o concepţie ştiinţifică despre lume, teoria literaturii lui Werner Krauss se doreşte la rîndul ei ,,ştiinţifică". Convingerea fermă a autorului este că, la întrebarea dacă ,,este într-adevăr cu putinţă ca critica literară, care se concentrează asupra unei perspective istorico-literare, să dobîndească vreodată valoarea de autentic caracter ştiinţific", se poate răspunde că ea depinde de ,,aplicarea consecventă şi temeinică a unei metode verificate, precum şi la conexiunea internă a punerii de probleme, în sensul unei mişcări progresive". Întreaga sa teorie asupra genurilor literare reprezintă în fond un pretext de a avansa cîteva criterii de valoare ,,ştiinţifice", deoarece ,,ele exercită cea mai puternică forţă de orientare asupra creaţiei literare şi, în sfîrşit, din partea acesteia din urmă ele sînt hotărîtoare, determinante". Legea ,,progresului trebuie să ducă la o precizie crescîndă a metodelor", iar evoluţiile de pînă acum o demonstrează : ,,drumul duce de la romantism la pozitivism, şi de la pozitivism la idealism (care aduce cu sine în interpretare ,,o intolerabilă cantitate de arbitrar" n. n.), care este combătut în zilele noastre de pe poziţii de superioritate". Fără îndoială, marxismul est metoda eminamente ştiinţifică de investigare a fenomenului literar.

Tonul profesoral, de prelegere, nu-l părăseşte pe Werner Krauss nici o clipă şi elogiul pe care-l aduce genului retoric ne îndreaptă către rigurozitatea construcţiei fiecăruia dintre studii, conţinînd obligatoriu discuţia termenilor, motivarea istorică, combaterea afirmaţiilor adverse. Ca autentic şef de şcoală, Werner Krauss este invocat astăzi de un Erich Köhler, binecunoscut sociolog al literaturii, de un Ulrich Weisstein, profesor de literatură comparată în S.U.A., de Hans Robert Jauss, profesor de romanistică la Konstanz şi părinte al unei interesante teorii a ,,receptării estetice", de Robert Weimann şi de o serie întreagă de teoreticieni, istorici literari, comparatişti din R. D. Germană. Vom regreta de aceea absenţa din culegerea de studii publicată de Editura Univers a cîtorva foarte importante, mult citate şi conţinute de precedente volume (*Studien und Aufsätze*, Berlin, 1959; *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin, 1963), şi mai ales a articolului *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag*, conţinut de primul şi apărut pentru prima dată în ,,Sin und Form" (nr. 2, 1950), considerat ca unul dintre primele fundamente ale unei noi paradigme, cu dimensiune atît hermeneutică, cît şi social-istorică, în cercetarea literaturii în R.D. Germană.

Andrei Corbea

ILIA KONEV, Relaţii literare reciproce şi procese literare

(Literatura renaşterii bulgare în relaţie cu literaturile altor ţări balcanice)

[Литературни взаимоотношения и литературен процес

(Българската възрожденска литература във взаимоотношенията с балканските литератури)]

Sofia, 1974, 426 p.

În contextul literaturii comparate, disciplină care înregistrează în deceniul din urmă succese de prestigiu în mai toate ţările, au apărut, firesc, nu puţine lucrări care tratează parţial, pe diferite aspecte sau acoperind monografic epoci mai largi, raporturile complexe ce există între fenomene aparţinînd unor literaturi diferite. Foloasele ştiinţifice ale studiilor de acest fel sînt fără îndoială în afara oricăror discuţii, întrucît, lărgind perspectiva referenţială pe mai multe planuri comparative — naţionale sau de probleme — facilitează formularea întemeiată şi totodată verificată a trăsăturilor distinctive, particulare, proiectate pe fundalul unei dezvoltări mai generale. Pe de altă parte, asemenea studii reprezintă trepte deosebit de utile pentru înfăptuirea acelor sinteze cuprinzătoare de literatură comparată, care să indice traiectele universale ale evoluţiei literare, rezemîndu-le trainic pe eflorescenţele naţionale.

Din pricina unor dificultăţi lesne de înţeles, cele mai multe din cercetările de această natură întreprinse pînă acum circumscriu raporturi binare, stabilind asemănări şi deosebiri

numai între două literaturi înrudite structural sau nu. Desigur, în astfel de lucrări, concluziile comparatiste nu se pot generaliza prea mult, resorturile concrete, care slujesc drept puncte de plecare, restrîngîndu-le aplicabilitatea la probleme mai imediate, deseori de factură şi importanţă istorico-literară *sensu stricto*. Căci, cu cît elementele care participă la asamblarea aprecierii sînt mai numeroase, cu atît creşte valoarea sintezei realizate prin posibilităţile sporite de referire la spaţii geografice şi ideatice mai largi. Este, se înţelege, un truism, pe care îl demonstrează şi volumul masiv publicat de Ilia Konev în Bulgaria : *Relaţii literare reciproce şi procese literare*. Rod al unor investigaţii îndelungate, cele patru capitole ale cărţii abordează probleme privind relaţiile literare în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea în întreg spaţiul balcanic. Era de aşteptat, în centrul preocupărilor cercetătorului se află ţara de baştină, Bulgaria — factologic şi interpretativ cele mai multe date converg în a lămuri şi evidenţia momente, idei şi cercetări aparţinînd literaturii bulgare — dar materialul informativ cu trimiteri la istoria şi cultura altor ţări este într-adevăr impresionant, atestînd soliditatea studiului; indicele de nume, riguros selectiv, este şi el reprezentativ din acest punct de vedere.

Înainte de expunerea propriu-zisă, dificultăţile şi specificitatea problemelor interdisciplinare : istorice, istorico-literare şi comparatiste, pe care le ridică studierea celor două secole în aria balcanică, presupuneau limpezirea în prealabil a unor chestiuni de ordin metodologic care să schiţeze lapidar principiile şi perimetrele cercetării, prefigurînd în acelaşi timp liniile fundamentale ale cărţii. Este ceea ce a făcut I. Konev în primul capitol intitulat *Probleme generale şi metodologice*, în care, pornind de la ideea că relaţiile între literaturile ţărilor balcanice reprezintă un sistem de relaţii pe direcţii reciproce, alcătuit adică din focare de emisie-recepţie concomitent sau consecutiv, pune pe bună dreptate în discuţie importanţa luptei de afirmare naţională pentru procesul de constituire a culturii şi literaturii din ţările respective. În această perspectivă complexă şi dialectică, intenţiile declarate ale autorului sînt : examinarea tendinţelor principale în ansamblul relaţiilor literare, descoperirea şi, ori de cîte ori e posibil, analiza contactelor dintre literaturile balcanice în epoca renaşterii naţionale, a romantismului şi a realismului, evidenţierea rolului lor în geneza proceselor artistice şi lămurirea analogiilor tipologice în dezvoltarea literaturilor balcanice.

Un capitol de rezistenţă al volumului este al doilea, consacrat perioadei deşteptării naţionale, corespunzînd în plan universal celei iluministe. Puţinătatea documentelor şi a studiilor privind acest moment de început au constituit greutăţi adesea de netrecut. Cu toate acestea, străduinţa autorului a condus la rezultate remarcabile, materialul pe care l-a avut la dispoziţie, preexistent sau descoperit acum, îndreptăţindu-l să fixeze cel puţin două momente importante în legăturile literaturii bulgare cu alte literaturi. În acest sens, este notabilă etapa de început, în care pe primul plan se impun relaţiile cu literatura română, grefate ca de obicei pe împrejurări istorice favorizante, etapă urmată, în al doilea sfert al secolului al XIX-lea, de îndreptarea interesului spre literatura popoarelor sud-slave, sîrbă îndeosebi. Este etapa în care prind contururi tot mai ferme genurile şi stilurile literaturii bulgare.

Nu mai puţin importantă în registrul istoriei literare este partea a treia, în care I. Konev se referă la problema raporturilor literare proprii perioadei de început a literaturii moderne din Bulgaria, mai precis la romantismul şi realismul din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Epocă de statornicire a unor curente, personalităţi şi opere marcante, a doua jumătate a secolului al XIX-lea acoperă în literatura bulgară momente de înflorire fără precedent ale creaţiei artistice ; personalităţi ca Petko Slaveikov sau Hristo Botev şi răsfrîngerile pe care le-a cunoscut opera lor în spaţiul balcanic o confirmă.

În sfîrşit, în perspectiva literaturii comparate, un interes apreciabil prezintă ultimul capitol, axat în principiu pe cîteva paralelisme de curente (sentimentalism, romantism, realism), personalităţi (Branko Radicevici şi Dobri Cintulov ; Mihail Eminescu şi Hristo Botev) şi specii literare (romanul de observaţie socială). De fiecare dată termenii comparaţiei sînt relaţionaţi în aspecte similare sau deosebitoare cu fenomene aparţinînd tuturor literaturilor discutate. Cercetînd legăturile literare pe fondul dezvoltării istorice şi culturale, I. Konev posedă datele necesare pentru a stabili ritmurile evoluţiei literaturilor din aria balcanică ; literaturile greacă, sîrbă şi croată, de pildă, cunosc epoci de vîrf în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, aşadar înaintea celei bulgare, slovene şi albaneze, al căror avînt se plasează în secolul al XIX-lea. Pe baza aceloraşi raporturi autorul fixează şi literaturile de care literatura bulgară s-a apropiat mai mult în diferitele momente ale constituirii de sine. Astfel, pînă prin anul 1860 prezintă doar aspecte asemănătoare cu totul izolate cu literaturile greacă, sîrbă, croată şi rusă. După această dată, în următoarele două decenii, sînt vizibile analogii cu literatura română (V. Alecsandri — P. Slaveikov, I. Vazov ; M. Eminescu — H. Botev), pentru ca în perioada de afir-

mare a realismului și a luptei de eliberare din Balcani să se apropie mai mult de literatura rusă și îndeosebi sîrbocroată.

Cu toate că nu împărtășim unele formulări, precum cea despre „integrare artistică", cu toate că unele afirmații ar putea comporta și alte posibilități de demonstrare — raportul dintre elementele tradiției și relațiile de diverse feluri în cadrul procesului evolutiv, spre exemplu — cartea cercetătorului bulgar reprezintă o reală contribuție, intenționat monografică, la studierea raporturilor literare reciproce și a proceselor de creație interdependente care s-au consumat în spațiul balcanic în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Este vorba de o zonă de cultură destul de puțin investigată pînă acum, în luminarea căreia Ilia Konev aduce un spor apreciabil.

Stan Velea

New Directions in Literary History, *edited by Ralph Cohen, Routledge and Kegan Paul,* London, 1974, p. 263

„New Literary History", jurnalul american de prestigiu, urmărește ca punct programatic principal dezbaterea în cadrul studiului sistematic al științei literaturii a unor probleme teoretice pe baza cărora să se poată ajunge la cercetarea practică asupra naturii transformării în receptarea literară, a „ființei" operei literare, a relației dintre interpretare, explicare și valoare, adică a esenței noilor orientări din istoria literară. Semnătura lui Ralph Cohen, redactorul publicației, ca editor al culegerii pe care o prezentăm, dă gir celor 13 studii aparținînd a 14 autori, istorici și critici literari de la universitățile din California-Berkeley, Pennsylvania, Massachusetts, Yale, Columbia, Princeton, Wesleyan, Edinburgh, Cracovia, Berlin-R.D.G., studii care au apărut întîi în periodicul respectiv, și al căror prim criteriu coordonator ar fi respingerea a două ipoteze: „the idea of literature as a 'simultaneous order' because it overlooks the complex relation between a present reader and past work, especially the pastness of the past" și „the vagueness of a concept such as 'historical process'; they argue that the historical ordering of works involves conceptual hypotheses, and it is to the unfolding of these hypotheses that they address themselves" (p. 2). Cu alte cuvinte, majoritatea autorilor își propun să demonstreze rolul cititorului în existența operei literare, pe care o percep nu ca pe un *obiect*, ci ca pe un *eveniment*, o *acțiune*, în interrelație istorică cu publicul.

În prezentarea editorului lucrarea apare structurată pe trei mari idei: I caracterul istoric al relațiilor dintre cititor (specialistul și cititorul neavizat) și operă, la reliefarea căruia se ajunge prin discuții teoretice asupra tezaurului literaturii: (Hans Robert Jauss, *Literary History as a Challenge to Literary Theory*; Robert Weimann, *Past Significance and Present Meaning in Literary History*; D. W. Robertson, Jr., *Some Observations on Methods in Literary Studies*; Alastair Fowler, *The Life and Death of Literary Forms*); II procesul conștientizării lecturii prin sublimierea rolului activ, creator chiar, al cititorului (Geoffrey H. Hartman, *History — Writing as Answerable Style*; Louis O. Mink, *History and Fiction as Modes of Comprehension*; Wolfgang Iser, *The Reading Process: A Phenomenological Approach*; Michael Riffaterre, *The Stylistic Approach to Literary History*); III deosebirile între opere literare și neliterare în definirea naturii discursului literar pentru a da literaturii statutul autonomiei (Barbara Herrnstein Smith, *Poetry as Fiction*; Henryk Markiewicz, *The Limits of Literature*). Ultimele trei eseuri, aparent necoordonate, abordează relația între literatură și artă, între punctul de vedere autobiografic și conștiința despre trecutul istoric a autorului de romane istorice (Svetlana and Paul Alpers, *Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History*; Francis R. Hart, *Notes for an Anatomy of Modern Autobiography*; George Garrett, *Dreaming with Adam: Notes on Imaginary History*). Această grupare a articolelor este, desigur, o posibilitate, pe lîngă altele, care oferă în cea mai mare măsură claritate sistematică. Oricare ar fi clasificarea eseurilor, punctul fundamental al demonstrației este caracterul istoric al interpretării literaturii, ceea ce René Wellek numea istorie literară deosebită de critica literară prin diacronie, care devine, implicit sau expres, premisa funcțională a argumentelor și discuțiilor celor 14 autori.

Relevante în prima clasă de studii ni se par, atît prin caracterul inovator al constatărilor cît și prin forța argumentului în demonstrație, bazat pe comentarii și pe ilustrații, articolele

lui R. Weimann şi A. Fowler. Punctul de vedere al lui H. R. Jauss care reprezintă, de fapt, capitolele V—XII din lucrarea polemică *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* este alcătuit din cîteva teze a căror susţinere duce la demonstrarea funcţiei literaturii văzute în cursul evolutiv al relaţiei cititor-operă nu ca imitaţie, ca reflectare a procesului istoriei, ci ca o forţă social-formativă care contribuie la emanciparea omului de legăturile sale naturale, religioase şi sociale: ,,history of literature is a process of aesthetic reception and production which takes place in realization of literary texts on the part of the receptive reader, the reflective critic and the author in his continued creativity" (p. 14); analiza experienţei literare a cititorului trebuie să încadreze referenţial influenţa operei de artă în orizontul aşteptărilor (momentul apariţiei, corelarea cu alte opere cunoscute, distincţia ficţiune-realitate); necesitatea reducerii distanţei între orizontul aşteptărilor şi operă ca determinant al naturii artistice a operei pe direcţia esteticii recepţiei; înţelegerea progresivă a operei care formează baza esteticii receptării istoriei literare studiate în trei moduri: diacronic, sincronic şi în relaţia cu dezvoltarea literaturii în cadrul general al procesului istoriei.

Recapitulînd principiile fundamentale formulate de direcţia *New Criticism* în disputa cu istoria literară tradiţională şi oprindu-se asupra modului în care aceşti critici au ridicat (chiar dacă nu au rezolvat) problema funcţiei şi criteriilor istoriei literare, Robert Weimann aduce în discuţie în mod dialectic chestiunea istoriei literare din unghiul în care literatura înseamnă în mod complex istorie, iar istoria e un element de structură literară şi de experienţă estetică, căci numai astfel semnificaţia trecutului şi sensul prezentului se intercondiţionează, elucidîndu-se reciproc.

Considerînd pe scurt că formele literare — ,,all conventional elements of literature from modes to metrical patterns" (p. 79) — sînt cele care dau specificul expresiei literaturii faţă de comunicarea obişnuită, Alastair Fowler selectează pentru analiză şi discuţie genurile literare, ca o clasă de forme cu caracterul istoric cel mai pronunţat. Autorul le urmăreşte în structura lor evolutivă, în analogia lor cu formele biologice care, prin urmare, cunosc momentul ,,viaţă", ,,îmbătrînire", ,,moarte", ,,stingere", dar care se deosebesc prin posibilitatea învierii, desigur, pe o treaptă modificată. Consideraţiile lui Alastair Fowler apar deci cu atît mai actuale cu cît se observă pînă astăzi în opera romancierilor americani din ultimul deceniu, de pildă, tendinţa de a reactualiza genuri aparent învechite, ca romanul picaresc sau povestirea cu cadru tip *1001 de nopţi*, şi care, prelucrate, se deosebesc de prototipurile lor, pentru a demonstra funcţia pur estetică a operei literare care devine, astfel, metaliteratură.

În eseul său, D. W. Robertson se arată mai sceptic faţă de posibilitatea de a studia diacronic opera literară, lăsînd deschisă problema raportului dintre sensul operei în trecut şi sensul ei de astăzi.

Din clasa a doua de studii, analiza lui Louis O. Mink asupra relaţiei dintre istorie şi literatură (povestire) ca moduri de percepere (,,comprehension") a realităţii prezintă interes prin puterea de seducţie a expunerii, care urmăreşte treptele reprezentării şi ale înţelegerii, diferenţa dintre percepţie şi cunoaştere, sensul actului de a fi urmărit o poveste. În ciuda desfăşurării logic înlănţuite a argumentelor, concluzia demonstraţiei este expediată grăbit într-un paragraf lipsit de forţă, care te lasă cu impresia că adevărata încheiere urmează să fie scrisă.

Tot pe tema relaţiei dintre cititor şi operă, textul lui Wolfgang Iser studiază din punct de vedere fenomenologic procesul lecturii, adică momentul în care prin lectură textul se materializează într-un act estetic prin ,,descoperirea datelor neformulate", detectînd trei aspecte importante care formează baza acestei relaţii: ,,the process of anticipation and retrospection, the consequent unfolding of the text as a living event, and the resultant impression of lifelikeness" (p. 142).

Sistematic, ca într-o comunicare ştiinţifică, Michael Riffaterre, pornind de la complementaritatea relaţiei dintre istoria literară şi analiza stilistică, legătură insuficient cercetată, pe baza unei bogate ilustraţii din literatura franceză, explorează trei zone ale istoriei literare în care se poate aplica analiza stilistică: ,,the assessment of literatury influences, and the relation of texts to trends and genres" sau ,,filiation and affiliation", ,,the successive meanings of a text" sau ,,reconstruction". Un eseu în maniera lui William Empson din *The Seven Types of Ambiguity*, în care prin strălucitoare analize de text se subliniază caracterul artistic al literaturii, artă care operează cu cuvinte, de unde şi concluzia că, printre altele (n. n.),,, literary should therefore be a history of words" (p. 164).

Încercînd să elucideze componenta de rezistenţă a operelor la analiza istoricului literar, Geoffrey Hartman aduce în discuţie termenul de ,,rezervă", echivalent cu împotrivirea la decodare şi sugerează specialistului, fără să indice însă mobilitatea, să abordeze ,,fiinţa" operei, care-i va oferi cheia autenticei descifrări.

Eseurile din cea de-a treia categorie, cu titluri de paradox (*Poetry as Fiction*) şi de *challenge* (*The Limits of Literature*), dezvoltă, de fapt, primul o teorie despre poezie în legătură cu teoria limbajului şi al doilea stabilirea domeniului specific literaturii, ambele avînd drept scop marcarea unor distincţii între opera literară şi cea neliterară. Barbara Herrnstein Smith, într-un studiu alcătuit din două părţi, face întîi cîteva observaţii asupra discursului nepoetic pentru a puncta diferenţele faţă de limbajul poetic şi apoi analiza conceptului de poezie ca discurs mimetic. Explicitarea titlului o dă folosirea de către autoare a codurilor „natural" pentru nepoetic şi „fictiv" pentru mimetic sau literar. După ce face o scurtă incursiune istorică în studiile teoretice care s-au ocupat de definirea conceptului de „literar" (Hegel, G.Lanson, I. A. Richards, Cleanth Brooks, Roman Jakobson, Zyrmunskij etc.), H. Markiewicz ajunge la concluzia că cele trei caracteristici ale „literarităţii" ar putea fi incluse într-o definiţie — nesatisfăcătoare încă, susţine el — a literaturii: „the hallmark of 'literariness' is that a work fulfills the basic linguistic functions — the informative, emotive, and appellative — differently from colloquial or scientific utterances, employing the elements of fictionality (thus with diminished assertiveness and increased plurisignation) or 'superimposed ordering', or, finally, heightened figurativeness. Only in extreme cases can the basic functions be absent; as a rule such a work will represent that border of literature beyond which lies the sphere of senseless sound formations" (p. 198).

E mai greu de găsit o trăsătură de unire între ultimele trei studii din volum în afară de cea propusă de introducerea editorului, anume că toate se ocupă de analiza unor posibilităţi de folosire a noilor direcţii de către criticii postformalişti. Căci, într-adevăr, primele două studii par mai curînd exerciţii de cercetare aplicînd o metodologie inovatoare, fără a duce însă la concluzii inedite. Svetlana şi Paul Alpers examinează pe larg statutele diferite ale actului critic contemporan în studiul artei şi literaturii, ajungînd la concluzia necesităţii menţinerii acestei specializări pe domenii, fără, bineînţeles, a ridica o barieră între ele. Demonstraţia prezintă interes prin argumentul viu şi prin metoda netradiţională a examenului. Dar, neajungînd la nici un rezultat inovator, faţă de ce se ştie de cel puţin un secol încoace, studiul este în special un exemplu de forţă analitică.

În anatomia pe care o face autobiografiei, specie care cunoaşte o mare înflorire în epoca modernă, Francis R. Hart discută trei probleme: „the mimetic question of the interplay of history and fiction, the formal question of the tension between purpose, form and experimental development, and the generic question of intention, of the autobiographer's fluctuating idea of his purpose and of the reader he would reach" (p. 221).

Mai interesant prin procesul autoinvestigaţiei conştiinţei artistului este studiul lui George Garrett despre scrierea romanului său istoric *Death of the Fox*, în care face pledoaria pentru imaginaţie "to write imaginary history is to celebrate the human imagination" şi "the past, however, is chiefly fiction and must be imagined before it can exist".

Indiferent de gradul în care răspund eseurile la întrebarea care sînt noile direcţii în istoria literaturii, se remarcă o concentrare a eforturilor pentru găsirea unor metode noi de investigaţie a fenomenului literar dintr-un unghi modern al cercetării înalt specializate.

Ileana Verzea

„Manuscriptum"

„Manuscriptum" e, dintr-un anumit punct de vedere, o revistă unică; puține corespondente i se pot afla peste hotare. Întemeiată de Perpessicius, acum 5 ani, revista publică manuscrise de opere, scrisori, fotografii, fragmente *inedite*; în plus, studii de istorie literară bazate pe documente și manuscrise, de asemenea inedite, o cronică a edițiilor, un fișier bibliografic cu evidența „ineditelor" apărute în alte publicații etc. Fără să fie singurul periodic de valorificare a manuscriselor necunoscute (deși din considerente de ordin științific ar trebui să fie), această revistă trimestrială, editată de Muzeul Literaturii Române, devine un instrument de lucru și un izvor de istorie literară indispensabile oricărui cercetător.

Specialiștii au avut (și mai au încă) dificultăți în stabilirea caracterului de *inedit* al unor manuscrise publicate în reviste diverse (unele cu caracter larg beletristic) și chiar în pagina literară a unor ziare. E greu de urmărit în toată presa publicarea unor documente de mici dimensiuni; nici „Manuscriptum" încă n-a ajuns în faza de a publica corespondență măruntă, mici note și însemnări familiare ce au aparținut scriitorilor. Seria de *Documente și manuscrise literare* elaborată de un colectiv de la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" publică paralel și, oarecum, monografic, texte inedite, dar importanța revistei „Manuscriptum" rămîne intactă.

Prin prezentarea grafică, prin reproducerea manucriselor, printr-o bogată iconografie (tot inedită), „Manuscriptum" poate fi considerată și o revistă de artă.

Ultimul număr, apărut în 1974, debutează cu o suită de mărturisiri ocazionate de tradiționala *rotonda 13*, cu subiectul „Tradiții militante ale presei românești". La ediția ultimei *rotonde* (13. VI. 1974) participă Mihnea Gheorghiu, George Ivașcu, Octav Livezeanu, George Macovescu, Radu Popescu, Ștefan Voicu. Aceste mărturisiri pot fi luate drept o mică istorie a presei militante românești, pentru că o istorie extinsă a acestei prese nu avem încă, cu excepția volumului *Reviste progresiste interbelice românești*, îngrijit de Marin Bucur și apărut în urmă cu doi ani. Fiecare din participanți a condus sau a luat parte la conducerea unor reviste militante, în perioada interbelică. Octav Livezeanu vorbește de ziarul socialist „Luptătorul", ce apărea prin 1920, 1921, de „Viața universitară", de „Aurora" (condusă la început de N. D. Cocea) și de „Opinia publică", unde N. D. Cocea și-a publicat primul capitol din romanul *Fecior de slugă*. Mici monografii memoriale ale revistelor „Era nouă" și „Reporter", George Macovescu vorbește despre „Cuvîntul liber" iar Radu Popescu despre „Bluze albastre". Semnificative sînt destăinuirile lui George Ivașcu despre revista „Manifest" pe care a scos-o la Iași în 1934, la care a colaborat, printre alții, Lucrețiu Pătrășcanu. Mihnea Gheorghiu face, în acest context, mărturisiri ce privesc activitatea sa de la revista „Cadran", colaborările la „Timpul", „Ecoul", „România liberă" ilegală, „Scînteia tineretului", în primii ani după Eliberare. Destăinuirile nu merg pînă la documentarea istorico-literară și nici nu descriu publicațiile (în planul participanților n-a existat această intenție), dar fac ceva mai mult: precizează programul politic al revistelor și evocă atmosfera din redacțiile amintite.

Al. Bardieru publică 2 scrisori trimise, una de C. Negruzzi (în 13 dec. 1848) și alta de G. Asachi (în 11 aprilie 1849) profesorului C. Paulini, Manuela Tănăsescu dă la lumină patru scrisori trimise de Eliade soției sale Maria, aflată cu copiii, în 1845, la Pisa. Textele sînt publicate sub titlul gîndit în facondă pașoptistă: „Sfaturi pentru călătoriile Mariței".

Două „materiale" privesc pe Ion Ghica, unul comunicat de I. Fischer dezvăluie, utilizînd corespondența lui Gr. Alexandrescu cu Ion Ghica, unele *visuri de domnie* ale prozatorului; altul, descoperit de Vasile Netea, privește textul scrisorilor de acreditare la Curtea Angliei.

Mult mai interesantă ca semnificații și consecințe e descoperirea lui Paul Cornea, și anume manuscrisul *3370 Alecsandri*, din colecția Bibliotecii Academiei, în care poetul apare ca istoric literar, autor al unei *Schițe despre începuturile literaturii române*. Contribuția lui Alecsandri e subiectivă și plină de omisiuni dar interesantă, dacă e privită în contextul epocii. Azi, cînd scriitorii scriu istorii literare (cazul lui Eugen Barbu e revelator), exemplul lui Alecsandri e cu atît mai elocvent.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 453–455, București, 1975.

Tot de Alecsandri se ocupă Marta Anineanu prin publicarea unor scrisori ale poetului, prin care intervine în aplanarea unui conflict diplomatic.

Contribuții bibliografice la opera lui Creangă aduce N. Liu, reproducînd adnotările povestitorului și dascălului pe *Gramatica limbii române* de M. Strajanu, iar Al. Bardieru aduce precizări legate de locul morții lui Creangă prin intermediul unei notițe a publicistului N.A. Bogdan.

Precizări de ordin bibliografic se aduc la opera lui Ronetti Roman și Caragiale (N. Liu, Paul B. Marian), se completează biografia lui Slavici (D. Vatamaniuc), se rectifică un moment din biografia lui Al. Odobescu (E. Manu), se indică un pseudonim necunoscut al lui Blecher (Mircea Handoca), se publică scrisorile Marthei Bibescu (Elena Piru) etc.

Gabriel Ștrempel publică texte în care Mitropolitul Dosoftei semnează acte și hotărîri ale divanelor la care a participat.

Contribuții mai întinse de istorie literară, prin publicarea unor *opere inedite*, sînt cuprinse în partea doua a revistei. Nicolae Florescu descoperă și publică două povestiri de Pavel Dan; una intitulată *Bani, bani*, reprezenta primul capitol dintr-un roman dedicat vieții studențești clujene, și alta, *Ultimul capitol*, despre care autorul îi scrie soției în 1937, din clinica din Viena, povestire rămasă în această formă primară. Printr-un studiu realizat cu acribie și discernămînt, N. Florescu face și o „biografie" a momentului în care s-a pregătit volumul lui Pavel Dan, apărut în 1938 la Editura Fundațiilor, în raport cu edițiile ce au urmat.

Mitzura și Baruțu Arghezi aduc la lumină cîteva pagini dintr-un jurnal de mînăstire al lui Tudor Arghezi, datînd din 1905; materia nu se deosebește de cea din *Icoane de lemn* și a fost intenționat lăsată la o parte de autor. Totuși publicarea acestor pagini e utilă; poetul le-a ignorat pentru că pasta pamfletului e prea groasă și ideile prea directe și acide, netransfigurate.

Mihai Drăgan descoperă un fragment necunoscut dintr-un comentariu al lui G. Ibrăileanu la poezia lui Ion Minulescu. Descoperirea pledează pentru ideea că acest critic sever, reținut de valorile clasice, avea receptivitate pentru curentele moderne. Teza ar fi și mai bine susținută prin înmulțirea dovezilor.

Noile *mențiuni critice* prin care Dumitru Panaitescu completează opera lui Perpessicius privesc pe autorii Anton Holban, Tudor Arghezi și Tudor Vianu.

Surpriza iconografică pe care o prezintă numărul de față se referă la Hortensia Papadat Bengescu. Fotografiile, comentate cu umor și cu dezinvoltură memorialistică de Șerban Cioculescu, figurează o adevărată monografie în imagini. Hortensia Papadat Bengescu apare aici ca mamă, ca soție, în contrast cu rigidul ei soț (magistrat de „modă veche"), ca doamnă, ca scriitoare în imagini de actriță, cu gesturi studiate, pregătindu-și ieșirea în scenă, într-o tragedie antică, dominată de alb și de calmuri parnasiene.

Comentariile lui Barbu Cioculescu la corespondența lui Mateiu I. Caragiale definesc pe cel mai bun cunoscător al universului matein. Primul fiu al marelui dramaturg nu are o operă întinsă și nici o corespondență bogată, dar, în ciuda acestei sărăcii documentare, comentatorul descoperă în tot ce face Mateiu, în gestică, în corespondență, ca și în însemnările mărunte, arhetipurile *Crailor de Curtea Veche*. Comentariile ajunse la a patra secvență trădează intenția unei lucrări pe care o așteptăm.

Completate prin alte contribuții mai mărunte privind pe scriitorii români în arhive străine și invers, prin fișiere și însemnări, paginile descrise sumar de noi apar ca o adevărată enciclopedie literară axată pe *inedite*, ca o arhivă deconspirată, transferată din dosare în cărți, din muzeu în laboratorul de lucru al criticilor și istoricilor literari.

Emil Manu

"The International Byron Society and the Byron Journal"

One of the tutorial spirits of our XIX-th century lyricism, a passionate romanticist who claimed himself to be a classicist, rhetorical and thrilling in his "Tales", swiftian in "Don Juan", Byron — fertilized the creation of Grigore Alexandrescu, Cezar Bolliac, C. A. Rossetti, Dimitrie Bolintineanu, Mihai Eminescu and Alexandru Macedonski. Inciting the interest of the Romanian public to ultimately become a best-seller in the first half of the last century, Byron put equally to the test the pens of his translators as Ion Heliade Rădulescu, C. A. Rosetti, Alexandru Macedonski, followed nowadays by the beautiful interpretation of Virgil Teodorescu. On the other hand, our modern criticism exegesis doesn't fail to mention the Byronic influence in monographs dedicated to our romanticists, as those written by Marin Bucur on C. A. Rosetti, by Adrian Marino on Alexandru Macedonski, by D. Păcurariu on

D. Bolintineanu, by Alexandru Piru on Ion Heliade Rădulescu. In their comments, notes and analyses, George Călinescu, Tudor Vianu, D. Popovici, Perpessicius, D. Murărașu offer explanations of mark upon Byronic sources in the verse of Mihai Eminescu, our greatest national poet.

Finally, the researches on romanticism as a trend investigate the same prolific vein; studies of Mircea Anghelescu, M. Bucur, Vera Călin, Paul Cornea, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, D. Popovici, D. Păcurariu, T. Vârgolici, H. Zalis abound with references to Byron, and similarly, our literary histories, from Nicolae Iorga, George Călinescu, Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu, to our academical issue. Some attempts at a synthesis concerning the Byronic influence are within working out.

The 150-th anniversary of the Missolonghi hero's death, commemorated in 1974, revived the interest which had marked anyhow the last decades, for the myth of this singular existence, (Harold Nicolson, Du Bos, Mr. Quennel, Maurois) and equally for the values of the work itself, studied in its structures by Robert Escarpit, Wilson Knight, R.F. Gleckner, Ronald Bottrall, Ernest J. Fleck a. so on. Present concerns in Byron's "Journals" and the putting up-to-date "Don Juan" point out the perenniality of his irony, a denial both of the real and of romanticist and bookish myth, in other words, a denial of Childe Harold.

This is the backround to frame the rich activity of the Byron Society, founded in Britain in 1888, and reformed on modern bases in 1971 as an International organization in touch with International-PEN, with National Committees and Corresponding Members from Austria, France, Germany, Italy, Canada, United States, Poland, and, recently, from Romania. The aim of the Byron Society is to promote researches regarding the interaction between the life and work of this pioneer and the literatures he came in contact with. The discussions, lectures and readings from Byron are meant to make particular references to the history and literature of the countries receptive to his work. Such manifestations as the first Byron seminar, held at Trinity College, Cambridge (Byron's College) from June 26-th to July 1-st 1974, dealing with the theme of "Byron's influence on European Thought", brought together Byron scholars from all over the world, among whom we can mention professor Zoe Dumitrescu-Bușulenga, who represented our country. Another aim of the Byron Society is to organize visits to countries and places about which Byron wrote or where he once lived, as a Tour of "Byron's Switzerland" planned for Sept. 1—12-th, 1975. And, last but not least, "The Byron Journal" published in association with the Byron Society commemorates the poet. The advisory editors, including such imposing names of Robert Escarpit, Paul D. Fleck, Leslie A. Marchand, Andrew Rutheford are able to offer to Byron scholars from everywhere, high leved exegesis and Book reviews refering to the works of to day in touch with Byron's life or creation.

The Romanian scholars in modern national poetry, including that of Eminescu, can only take benefit from such a contact. The two last issues of the Byron Journal on 1974 and 1975 present very attractive contents. Some investigations configurate the personality of the great rebel (Andrew Rutherford: "A Pilgrim Progress" issue 1974), the others clear up his genealogical table as does Keith Train, or study his influence upon national literatures (J. Zulawski, "Byron's influence in Poland"). But the greatest interest lies to us in the investigations concerning the famous "Journals" revealing a conflicting ego. (John D. Jump: "Reflection on Byron's prose"). Pichot's adventurous translation, which sometimes falsifies the true meaning of the text, as says Robert Escarpit, is another question we are interested in, because this is the version confered to us as it also happened with the French, the Russians, the Polish and the Spanish. A creation that has been neglected until now, is investigated by Paul D. Fleck in 'Romance in Byron's 'The Island' " (issue 1975). The author establishes there the relation between the poet and the romanticist illusion. An ennemy as he was of utopia and of dream as cultivated by Shelley, Byron created himself in his last poem "the island paradise" of Toonbai, "the home of Gods" for the mutineers of "Bounty", lead by a new Conrad, Fletcher Christian, "the tragic figure" of the work. The Island as a symbol of romantic escape from reality, a "state of mind", where Torquil, "voluptuous and effeminate nature", fascinated by the "genius" of the island-Neuha descovers with her "a new and reacher way of life". Their idyll absorbs the annihilated past and future into a present, the shape of a land of primitive happiness, far away from "Man's baseness" and "Time's lesson". Thus, demonstrates Paul D. Fleck, a new artistic vision replaces the irony of "Don-Juan".

The content of the Journal, linked to the other manifestations of the International Byron Society is able to improve our comparative research and to set it under the sponsorship of a large cultural co-operation.

Dr. Elena Tacciu
Corresponding Member of the Byron Society

În ziua de 5 februarie 1975, prof. Jean Fontaine, director al Institut de Belles Lettres Arabes de Tunis, care a făcut o vizită în țara noastră la invitația Asociației de studii orientale din Republica Socialistă România, a fost primit de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, vicepreședinte al Academiei de Științe Sociale și Politice, director al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu". În continuare, prof. Fontaine a ținut în fața membrilor Institutului comunicarea *La condition de la femme écrivain en Tunisie*. A asistat și dr. M. Anghelescu, secretar general al Asociației de studii orientale.

*

Prof. Keith Hitchins, de la Universitatea Harvard (S.U.A.) a fost primit, în ziua de 15 februarie 1975, de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, vicepreședinte al Academiei de Științe Sociale și Politice, director al Institutului. El a ținut, în continuare, în fața membrilor Institutului, comunicarea *Literatura română între cele două războaie mondiale*.

*

În ziua de 26 februarie 1975, prof. Henry H.H. Remak, de la Universitatea din Bloomington Indiana (S.U.A.), a făcut o vizită la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu". Prof. Remak a prezentat comunicarea *Curente noi în literatura comparată*. Au asistat directorul Institutului, prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, prof. Ion Zamfirescu, președintele Comitetului Național român de literatură comparată, dr. Al. Duțu, secretar al Comitetului, membri ai Institutului.

*

La 26 martie 1975, prof. W. Noomen de la Universitatea din Groeningen (Olanda), a vizitat Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu". Au luat parte la convorbire directorul Institutului, prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, prof. dr. doc. I. C. Chițimia, șeful sectorului de literatură română veche, alți specialiști.

*

În ziua de 27 martie 1975, dr. Hohn Sudhausen, secretar general al Süd-Ost Europa Gesellschaft (R.F. Germania) a fost primit de directorul Institutului dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga. La întîlnire a participat un grup de specialiști din Institut (dr. N. Balotă, Gh. Ceaușescu, George Muntean, redactor șef al „Revistei de istorie și teorie literară", Viorica Nișcov etc.).

*

În ziua de 10 mai a.c., dr. Ilia Konev, cercetător științific principal la Institutul de literatură al Academiei Bulgare de Științe, a făcut o vizită la Institut în legătură cu definitivarea programului Simpozionului privind relațiile literare româno-bulgare în secolul al XIX-lea. Au participat: Marcel Duță, secretar științific al Institutului, dr. Mircea Anghelescu, Rodica Florea, Ileana Verzea etc.

*

În ziua de 6 iunie 1975 prof. Haralampie Polenacović, președintele Academiei Macedonene de Științe (R.S.F. Iugoslavia) a făcut o vizită la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu". Au luat parte directorul Institutului, prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, prof. dr. doc. I. C. Chițimia și alți specialiști.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 3, p. 457—458, București, 1975.

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaires on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives, working hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, estheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the adress of the review.

★

The review makes exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

În numărul următor:

- **Poetica modernă** *(semnează Aurel Sasu, Fr. Giotta, M. Rădulescu, Vanina Nicolae);*
- **Aspecte teoretice ale romantismului românesc** *(semnează Elena Tacciu, Mioara Apolzan, Dorina Grăsoiu);*
- **Confluenţe:** *Marin Bucur* (Edgar Quinet), *Stan Velea* (Romancieri polonezi);
- **Note şi documente:** *Mircea Popa* (I. Molnar Piuariu), *Mircea Anghelescu* (D. Rallet), *Şt. Cazimir* (Maiorescu şi Rollinat), *Nae Antonescu* (Al. Vianu), *Olga Mţrvai* (Mikszath Kálman);
- **Cronica ediţiilor:** *Al. Săndulescu* (I. Heliade Rădulescu)
- **Critică şi bibliografie, Revista revistelor, Viaţa ştiinţifică** *etc.*

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARA
TOMUL 24, NR. 3, 1975

Lei 25

I 2767

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

— *Poetica modernă:*
Aurel Sasu, Francisc Giotta, Mihai Rădulescu, Vanina Nicolae;
— *Aspecte teoretice ale romantismului românesc:*
Elena Tacciu, Mioara Apolzan, Dorina Grăsoiu;
— *Confluențe:*
Marin Bucur, Stan Velea;
— *Note și documente:*
Mircea Popa, Mircea Anghelescu, Șt. Cazimir, Nae Antonescu, Olga Murvai;
— *Cronica ediției:*
Al. Săndulescu
— *Critică și bibliografie;*
— *Revista revistelor;*
— *Actualitatea științifică.*

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOM 24

4

1975

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 24, NR. 4, 1975

1990

- IUL. 2005

- IUL. 2014

COMITETUL DE REDACŢIE:

Director: ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA
Redactor şef: GEORGE MUNTEAN
Redactor şef adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacţie: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea ştiinţifică a patrimoniului literar naţional, la dezvoltarea studiilor şi cercetărilor de istorie şi teorie literară, de literatură universală şi comparată, estetică şi folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii şi documente, recenzii ale cărţilor şi periodicelor de specialitate, note bibliografice şi cronici ale vieţii ştiinţifice, menite să informeze asupra rezultatelor obţinute în aceste domenii, în ţară şi străinătate, să încurajeze schimburile de idei, iniţiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere şi metodele noi de explorare şi interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 şi 1964 cu titlul *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie şi teorie literară ,,G. Călinescu'' al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, în care lucrează specialişti în literatură română, universală şi comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor şi teoreticienilor literari, comparatiştilor, esteticienilor şi folcloriştilor, criticilor şi scriitorilor, cercetătorilor şi publiciştilor, profesorilor şi studenţilor.

Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform uzanţelor curente, responsabilitatea asupra conţinutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării şi schimbului se vor trimite pe adresa redacţiei.

Pentru a vă asigura colecţia şi primirea la timp a revistei, vă puteţi abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, Bucureşti, Calea Victoriei 125, sectorul I (de unde publicaţia noastră poate fi procurată şi direct, sau prin poştă) sau prin oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Bd. Republicii nr. 73,
Bucureşti III.

2767

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 24
Nr. 4, 1975

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

IAAI 2022

Pag.

Poetică modernă

AUREL SASU, O teorie a genurilor literare în retoricile românești 463
FRANCISC GIOTTA, Aperçu d'une poétique du discours réaliste . . . 475
MIHAI RĂDULESCU, Stilistica antropologică. O aplicație: Gîndirea dihotomică-antonimică 487
VANINA NICOLAE, Reconstituiri și restituiri: pe urmele poeticii moderne 499

Aspecte teoretice ale romantismului românesc

ELENA TACCIU, Poetica romantismului 507
MIOARA APOLZAN, Conceptul de *culoare locală* în romantismul românesc 515
DORINA GRĂSOIU, Națiunea în gîndirea romanticilor români 523

Confluențe

MARIN BUCUR, Edgar Quinet devant la conscience roumaine 533
STAN VELEA, Romancieri ai satului polonez contemporan 541

Cronica ediților

AL. SĂNDULESCU, I. Heliade Rădulescu, Suvenire și impresii ale unui proscris 553

Note și documente

MIRCEA POPA, Date noi despre Ioan Molnar Piuariu 557
MIRCEA ANGHELESCU, Necunoscutul D. Rallet 561
ȘT. CAZIMIR, Maiorescu și Rollinat 565
NAE ANTONESCU, Alexandru Vianu (1903—1936) 567
OLGA MURVAI, Anecdotismul lui Mikszáth Kálmán. 571

23345

Critică și bibliografie

D. NÄGLER, *Catalogul transilvanicelor* (Gh. Parussi); *Structure sociale et développement social aux XVIIe — XVIIIe siècles* (Cătălina Velculescu); C. NEGRUZZI, *Opere*, vol. I (Mircea Anghelescu); M. EMINESCU, *Novelle e Raconti* (George Muntean); T. T. BURADA, Istoria teatrului în Moldova (Rodica Florea); C. DOBROGEANU-GHEREA interpretat de ... (Mihai Vornicu); I. C. DRĂGAN, *Prin Europa*, vol. II (George Muntean); ION APETROAIE, V. *Voiculescu* (Nae Antonescu); *Interferențe* (Emil Manu); Al. RAICU, *Luminile oglinzilor* (Emil Manu); MIHAI GAFIȚA, *Fața ascunsă a lunii* (Roxana Sorescu); V. NEDELCOVICI, E. POPESCU, C. PROTOPOPESCU, *Cartea românească în lume. Bibliografie* (M. An.); IVAN KRASKO, *Nox et solitudo* (Libůsa Vajdová) 575

Revista revistelor

Limbă și literatură (Mircea Anghelescu); *România literară* (Mioara Apolzan); *Argeș* (Nicolae Mecu): *Syntesis* (Mircea Anghelescu) . 595

Actualitatea științifică 601

In memoriam Dinu Pillat 605

TOME 24
Nº 4, 1975

The Review of Literary History and Theory

Contents

Modern Poetics

AUREL SASU, A Theory of Literary Genres in Romanian Rhetorics 463
FRANCISC GIOTTA, Aperçu d'une poétique du discours réaliste 475
MIHAI RĂDULESCU, Anthropological Stylistics. Dyhotomic—Antinomic Thinking 487
VANINA NICOLAE, Reconstitution and Restoration; Following Modern Poetics 499

Theoretical Aspects of Romanian Romanticism

ELENA TACCIU, The Poetics of Romanticism 507
MIOARA APOLZAN, The Idea of *Local Colour* in Romanian Romanticism 515
DORINA GRĂSOIU, The Nation in the Thinking of Romanian Romantics 523

Confluences

MARIN BUCUR, Edgar Quinet devant la conscience roumaine 533
STAN VELEA, Novelists of Contemporary Polish Village 541

Chronicle of Editions

AL. SĂNDULESCU, I. Heliade Rădulescu, Suvenire şi impresii ale unui proscris (Memoires and Impressions of Proscript) 553

Notes and Documents

MIRCEA POPA, New Data on Ioan Molnar Piuariu 557
MIRCEA ANGHELESCU, D. Rallet, the Unknown 561
ST. CAZIMIR, Maiorescu and Rollinat 565
NAE ANTONESCU, Alexandru Vianu (1903—1936) 567
OLGA MURVAI, The Anecdotism of Mikszáth Kálmán 571

Critique and Bibliography

D. NĂGLER, *Catalogul transilvanicelor* (Catalogue of Transylvanicarum) (Gh. Parussi); *Structure sociale et développement social aux XVIIe — XVIIIe siècles* (Cătălina Velculescu) M. EMINESCU, *Novelle e Racconti* (George Muntean); C. NEGRUZZI, *Opere* (Works), vol. I (Mircea Anghelescu); T. T. BURADA, *Istoria teatrului în Moldova* (The History of Theatre in Moldavia) (Rodica Florea); C. DOBROGEANU-GHEREA (Mihai Vornicu), C. I. DRĂGAN, *Prin Europa* (Wandering through Europe), vol. II (George Muntean); ION APETROAIE, *V. Voiculescu* (Nae Antonescu); *Interferences* (Emil Manu); AL. RAICU, *Luminile oglinzilor* (The Lights of Mirrors) (Emil Manu); MIHAI GAFIȚA, *Fața ascunsă a lunii* (Roxana Sorescu); V. NEDELCOVICI, E. POPESCU, C. PROTOPOPESCU, *Cartea românească în lume. Bibliografie* (M. An). IVAN KRASKO, *Nox et solitudo* (Libŭsa Vajdová) 575

The Review of Reviews

Language and Literature (Mircea Anghelescu); *Literary Romania* (Mioara Apolzan); *Argeș* (Petre Costinescu); *Synthesis* (Mircea Anghelescu) 595

Scientific News 601

In memoriam Dinu Pillat 605

AUREL SASU

O TEORIE A GENURILOR LITERARE ÎN RETORICILE ROMÂNEȘTI

Nu mergem atît de departe încît să afirmăm, împreună cu A. Thibaudet, că „cel ce nu-și pune problema genurilor nu e critic, după cum nu e filozof cel ce nu-și pune problema ideilor". Însă nimic nu ne-ar împiedica într-o discuție pe această temă să urmărim un plan cît se poate de simplu : primele comentarii, genurile tradiționale, înnoirile etc. Eventual, paralel, și efortul scriitorilor de a impune un gen sau altul. S-ar putea face atunci un inventar mai mult sau mai puțin exact al formelor, cu toate consecințele teoretizării stilului elevat, mediu sau umil, a raționalizării conceptului de creație și inspirație etc. Sigur, aici ar putea urma cunoscutele consecințe ale confuziei între retorică și poetică, una desemnînd invenția, cealaltă „aspectele formale ale expresiei", mai ales că, practic, sub denumiri ca : a doua retorică, retorica vulgară, marea retorică se ascundea, în realitate, poezia. Pierre Fabri în *Le Grant et Vray Art de pleine Rhétorique* (1521) vorbește de „rhétorique prosaïque" și „rhétorique de rythme". Distincția se află însă și în *L'Art deRhétorique vulgaire* (1493) a lui Jean Molinet. În *L'Art de Science de rhétorique vulgaire* (tratat anonim) se comentează alternanța rimelor (la 1524), cezura feminină, epic, liric etc. Epistola era considerată un gen poetic de către Sébillet și formula e reluată în *Rhétorique pratique — Art de parler et de composer* (1869) de Auguste Gendrier, circulînd în toate retoricile secolului al XIX-lea, inclusiv în cele românești.

Situația s-ar putea urmări, la noi, într-un mod similar, începînd cu secolul al XVIII-lea, pînă în preajma romantismului, mijlocul veacului trecut consemnînd și apariția unor specii literare noi. Dar o astfel de cercetare ar pierde din vedere un lucru esențial : simpla topografie, chiar foarte amănunțită a fenomenelor literare, nu înseamnă și o explicație a lor, sau nu în primul rînd o explicație retorică ce trebuie să țină seama de evoluția disciplinei, a sensurilor sale și, nu în ultimă instanță, de o realitate decurgînd din sistemul de convenții pe care ni-l propune. O încercare de critică retorică a teoriei genurilor a încercat Northrop Frye în *Anatomia criticii*, plecînd însă foarte de departe, de la tradiționalul *trivium* : gramatică, logică, retorică, în care gramatica, fiind înțeleasă „ca sintaxă sau dispunere a cuvintelor în ordinea cea mai adecvată, ar fi unul și același lucru cu narațiunea, iar logica producătoare de sens, fiind chiar sensul, „dispunere a cuvintelor în structuri semnificative", ulti-

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 4, p.463-473, București, 1975

mului termen rămînîndu-i şansa de a defini literatura ca organizare retorică a gramaticii şi logicii [1].

Orice retorică include două aspecte : arta ornamentării şi arta persuasiunii, dar nu cred că prima este „esenţialmente dezinteresată", în timp ce cealaltă ar fi „exact opusul ei". Următoarea afirmaţie ar putea fi serios contestată : „Retorica ornamentală are o influenţă statică asupra auditorului, făcîndu-l să-i admire în sine existenţa sau strălucirea spiritului ; retorica persuasiunii încearcă să îl dinamizeze către acţiune. Prima dă glas emoţiei, cealaltă o mînuieşte" [2]. A confunda retorica ornamentală exclusiv cu *lexisul* sau textura verbală este o eroare. Vechea retorică a subliniat în repetate rînduri că ornatul este o formă de argumentaţie şi nicidecum nu poate fi judecat ca o existenţă în sine ; el nu este numai emoţie, ci şi judecată, aşa cum persuasiunea nu se realizează numai prin argumente logice, ci şi prin apeluri la pasiuni, sentimente, patetic, imaginaţie etc. Distincţia static-dinamic, vizibilă mai ales astăzi, poate fi valabilă uneori, dar nu poate fi exagerată şi considerată o condiţie a discursului oratoric. Greşeala lui Northrop Frye este că dezvoltă o teorie a genurilor literare moderne pornind de la sugestiile vechii retorici, ceea ce ar fi remarcabil dacă nu s-ar lua conceptul de literatură în varianta sa actuală.

Epicul, liricul şi dramaticul sînt împărţiri artificiale şi tîrzii, care au într-adevăr ca substrat „modalitatea de prezentare", dar dacă vrem să argumentăm adevărul că „baza criticii genurilor este în orice caz de natură retorică, în sensul că genul este determinat de relaţiile stabilite între poet (a se citi prozator — n.n.) şi publicul său" [3], nu putem accepta soluţiile practice pe care ni le propune autorul.

În *epos*, modalitatea de prezentare este adresarea orală, el fiind aşadar caracterizat şi prin convenţia recitării şi prin prezenţa unui public ascultător. Pentru genul în care modalitatea de prezentare este cartea, marcînd trecerea la un public invizibil, Northrop Frye alege în mod arbitrar cuvîntul *ficţiune* (pagină tipărită). Dar compromisul pe care îl face criticul alegînd acest termen este riscant de două ori : o dată fiindcă ficţiunea exista în vechea retorică, şi prin urmare nu putea fi preluată şi întrebuinţată în alt sens, iar, în al doilea rînd, această clasificare a genurilor după vizibilitatea sau invizibilitatea publicului devine la fel de artificială ca şi cea care avea în vedere forma grafică : proză sau vers, scriere continuă sau discontinuă etc. Ar însemna că eposul trece în ficţiune prin simplă punere în pagină, ceea ce nu este de loc adevărat. Se ajunge, pe de altă parte, pur şi simplu la concluzia că ficţiunea este dominată de proză, deoarece numai ea „dispune de acel ritm continuu, adecvat structurii închegate a unei cărţi" [4], în timp ce eposul fiind episodic (teatrul la începuturile sale) este un simplu mimesis al adresării directe, deşi modalitatea de prezentare orală includea şi în urmă cu cîteva secole, şi cu atît mai mult astăzi, cazuri cînd prezenţa unui public ascultător nu era absolut necesară.

---

[1] Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 305.
[2] *Ibidem*
[3] Northrop Frye, *op. cit.*, p. 308.
[4] Northrop Frye, *op. cit.*, p. 313.

Ideile lui Northrop Frye nu sînt, dealtfel, foarte originale. Platon și Aristotel separau genurile tot după modul de imitație (sau de „reprezentare"), pe care-l au în vedere și René Wellek și Austin Warren în *Teoria literaturii* : „În poezia lirică vorbește propria *persona* a poetului ; în epică (sau în roman) poetul vorbește, pe de o parte, în numele său personal, ca narator, și, pe de altă parte, își face personajele să se exprime în vorbirea directă (narațiunea mixtă) ; în dramă poetul dispare în umbra personajelor sale" [5]. La greci, pe vremea lui Aristotel, epopeea era într-adevăr interpretată în public sau recitată, ceea ce presupunea un „spectacol", dar situația nu mai putea fi aceeași cîteva secole mai tîrziu.

Probabil însă că acel compromis terminologic al criticului american a fost acceptat și din nevoia unei analize a aspectelor lingvistice ale genurilor și a calității ritmului ca trăsătură esențială a acestora. Nu negăm că se poate ajunge și pe această cale la concluzii interesante. Am scris totuși această „introducere polemică" fiindcă, pornindu-se de la un element strict retoric : relația dintre creator și publicul său, surprinzător, pe parcursul comentariului ideea este uitată, nu ca formulare, ci ca posibilitate de a depăși o cercetare pe alocuri pur tehnicistă. Sînt de amintit aici și cîteva probleme ce țin de dificultatea delimitării contextului în care întîmplător sau nu aceste chestiuni sînt discutate în manualele și tratatele de retorică. Northrop Frye vorbea de existența în sine a retoricii ornamentale, confundată cu o „structură verbală ipotetică", față de cea persuasivă, definită drept o literatură aplicată. Dar care este gradul de generalitate a figurilor, a tropilor etc., dacă sînt incluse aici descrierea, narațiunea, prosografia și altele ? Problema este încă foarte actuală pentru că nici în noul roman, de exemplu, nu se mai face o distincție categorică între descriere și narațiune, prima deși aparținînd ornatului trebuind să îndeplinească în proza contemporană o funcție integratoare. Existența în sine este, prin urmare, o simplă supoziție, din moment ce toate acestea sînt de fapt literatură aplicată, depășind sfera *lexisului*.

Ne îndoim apoi că acțiunea ornatului este exclusiv statică, din moment ce nivelul tropic, topografic și argumentativ sînt, în cercetările semiotice ale lui Umberto Ecco, mijloace în primul rînd ale activității, deci dinamice. Receptarea figurilor nu este mecanică, adeseori auditoriul, în ciuda eforturilor oratorului, putînd avea alte reprezentări sau mai multe reprezentări. I. Manliu vorbea, la 1881, de două reprezentațiuni care ar demonstra că „alegerea cuvintelor și a legăturilor dintre ele nu atîrnă numai de la îndeplinirea legilor gramaticale și logice" [6], pentru simplul motiv că și ornamentele sînt folosite spre a convinge. Dubla natură psihologică și istorică a figurilor derivă în primul rînd din acest adevăr. Autorul *Anatomiei criticii* este el însuși obligat, în cele din urmă, să recunoască că cele două scopuri ale prozei oratorice, ornamental și persuasiv, nu se află decît într-un „context psihologic", ornamentația facilitînd, prin efectul ei estetic, persuasiunea.

---

[5] René Wellek — Austin Waren, *Teoria literaturii*, Editura pentru literatură universală, București, 1967, p. 301.

[6] I. Manliu, *Curs elementar de literatură* — Noțiuni de logică, stilistică și retorică, București, 1881, p. 121.

Cu puţine modificări, retoricile româneşti cunosc împărţirea epos-ficţiune (nu în sensul atribuit de Northrop Frye ultimului termen), inclusiv consecinţele apropierii, pe de o parte, de dramaturgie, pe de alta, de lirică. Intuiţia lui Iosif Tempea, din *Manual pentru epica, lirica şi didactica limbei române* (1886) era însă mai exactă. Mai întîi, autorul ştie că chiar dacă poezia poate fi epică, atunci cînd „narează sau povesteşte o întîmplare", lirică, atunci „cînd exprimă un simţămînt", didactică, atunci cînd înfăţişează vreo „învăţătură morală" şi dramatică, atunci cînd prezintă „o lucrare din trecut în astfel de mod, ca şi cînd s-ar întîmpla aceea în timpul de faţă", ea nu însemnează neapărat punerea în pagină sub formă de versuri; mai ştia apoi că speciile şi genurile sînt foarte mobile [7].

Dar cel mai important lucru este faptul că posibilitatea de clasificare sau fie şi numai de stabilire a contextului nu este redusă la modalitatea de prezentare orală sau scrisă, nici numai la raportul poet (prozator) — public, ci şi la relaţia poet (prozator) — materia pe care o tratează, relaţie strîns legată de prima. Întîlnim aici cea dintîi îndepărtare de teoria clasică a genurilor, care făcea uz în clasificare de elemente într-un fel exterioare operei : rangul personajelor, lungimea sau proporţia textului, seriozitatea tonului etc., şi apropierea, încă timidă, de procedeele structurale ale interpretării. Northrop Frye stabilea cîteva raporturi posibile între autori şi cititori : real (modalitatea de prezentare orală), trecerea la un public invizibil (ficţiunea), trecerea la un autor fictiv, izolarea poetului faţă de cititor etc. Întîmplător sau nu, pentru ultimele două situaţii, Iosif Tempea găseşte exemple în poezia populară şi în cea „artificioasă" (romantică), al cărei „punct de culminaţiune se cuprinde în idealizarea lumii reale".

Autorul nu face deosebire între epos şi epopee (epos = naraţiune, discurs, povestire), aşa cum nu va face nici un autor din secolul al XIX-lea, dar eposul nu este înţeles aici numai ca prezenţă a publicului, ci şi ca extensiune în timp, într-un trecut politic sau cultural al popoarelor. Deci discurs, naraţiune sau istorie, fără să se piardă din vedere modalitatea de adresare orală. Dovadă că foarte mult timp, epopeea, în afara expoziţiunii, nodului şi deznodămîntului, păstrează în cadrul primei secţiuni debutul, invocaţia şi antescena, prin care poetul introduce pe cititor „spre cunoştinţa subiectului său sau arătîndu-i faptele după ordinea istorică sau aducîndu-l d'odată în mijlocul evenimentelor şi punîndu-l în stare de-a se orienta singur" [8].

În fond, antescena nu este decît exordiul retoric. Al. Drăghicescu într-un *Tratat de literatură* (1887) împarte poezia în lirică, epică, dramatică, alegorică, didactică, satirică, pastorală, populară şi fugitivă. Definiţia nu se îndepărtează de o înţelegere clasică, aşa cum o întîlnim în mai vechi tratate şi manuale de aceeaşi natură : „Poezia lirică sau oda cîntă binefacerile divinităţii, minunile naturei, gloria eroilor şi frumuseţea virtuţii; celebrează încă plăcerea şi amorul" [9]. Dar oda,

---

[7] Iosif Tempea, *Manual pentru epica, lirica şi didactica limbei române*, Lugoj, 1886, p. 5.

[8] Al. G. Drăghicescu, *Tratatu de literatură* conţinînd stilul — retorica — poetica — istoria literaturii române şi modele de literatură română, Bucureşti, 1887, p. 136.

[9] *Ibidem*, p. 132.

cu toate subspeciile sale : sacră, eroică, morală, ușoară, descinde din vechile panegirice, forme ale prozei oratorice, cunoscută la noi mai ales sub forma imnului și ale canticului. Ea mai păstrează, ca și panegiricul, o „convenție publică", îmbinînd caracteristicile liricului cu cele ale epicului. Întrucît însă rostul odei era totuși de a produce plăcere, includerea în capitolul poeziei lirice este justificată.

Simeon Marcovici în *Curs de retorică* (1834) în sensul acesta cita fragmente din odele lui I. Heliade Rădulescu. Northrop Frye credea că descoperă o nouă perspectivă cînd vorbea de formele specifice ale dramei, luînd în considerație raportul dintre lexis și tipar verbal (epos — ficțiune) sau muzică și spectacol. Se plîngea că „împărțirea pieselor în tragedii și comedii, de exemplu, e valabilă numai pentru teatrul vorbit și nu include sau justifică forme dramatice ca opera sau masca în care muzica sau decorul joacă un rol mai organic". Surprinzător este însă faptul că, fără să mărturisească, Al. Drăghicescu în *Tratatul de literatură* n-a avut sentimentul acestei incomplete clasificări ci, dimpotrivă, relația lexis-tipar verbal, pe de o parte, și muzică-spectacol, pe de alta, este întotdeauna luată în considerare. Poezia dramatică este acțiune, asociată deci unei retorici a persuasiunii, de-ar fi să acceptăm sugestiile din *Anatomia criticii* ; ea nu produce pur și simplu pasiuni ci „pune în acțiune sentimentele căutate de poezia lirică" [10]. Este, prin urmare, „o predică a patriotismului și a virtuții", o școală a moravurilor. Poeziei dramatice i se adaugă comedia, lor li se adaugă drama, melodrama, opera, opera comică, feeria, vodevilul și farsa.

Introducerea elementului muzical, a spectacolului în clasificare dovedește însă și un alt adevăr. Granițele genurilor sînt instabile, dar nu neapărat pentru că „teoria genurilor a fost insuficient dezvoltată în critică", ci pentru că un criteriu definitiv al ordonării lor ar fi imposibil în condițiile acceptării evoluției permanente a conceptului de literatură. De la prima sa accepțiune general culturală (răspîndirea culturii), la cea socială (ideea scriitorului profet) și morală (instrument de luptă și îndreptare a moravurilor) sau estetică, topografia genurilor n-a fost niciodată aceeași. Dacă nu se mai scriu azi epitalamuri sau „versuri în eco", se vorbește în schimb, tot mai mult, de un gen publicitar, proză neliterară, spunem de obicei, fără să ne gîndim că situația pamfletului n-a fost nici ea alta la începuturile sale. Oricum, clasificarea genurilor propusă de Al. Drăghicescu, nume obscur care nu spune mare lucru într-o istorie a literaturii, este superioară altora propuse în tratatele franțuzești de literatură, din aproximativ aceeași perioadă. Într-o *Rhétorique pratique — Art de parler et de composer* (1869), Auguste Gendrier nu depășea o artificială împărțire a poeziei în : *genul fugitiv* (cîntecul, rondelul, trioletul, enigma, anagrama, epigrama, epitalamul, madrigalul, logograful, șarada, acrostihul, fabulele concise, vodevilul, romanța, balada, sonetul ș.a.), *genul intermediar sau de mijloc* (alegoria-apologul sau fabula, imnul, idila, elegia, oda, cantata etc.) și *genul elevat sau marele gen* (tragedia, comedia, poezia satirică, poezia didactică și poezia epică). Perspectiva era, se înțelege, retorică și urma cele trei subdiviziuni ale stilului

[10] Al. G. Drăghicescu, *op. cit.*, p. 138.

din tratatele antice : *humilis*, *mediocris* și *gravis*. Tradiția se va păstra și în Evul Mediu prin așa-zisa „roată vergiliană" : humilis — *Bucolicele*, mediocris — *Georgicele*, gravis — *Eneida*. Genul liric nu-și prea găsea loc în astfel de clasificări. Du Bellay dă definiții, indică modele antice, dar nu uită să amintească că rondelul, balada, cîntecul etc. sînt mai degrabă semnul ignoranței.

Autorii români sînt mult mai aproape de înțelegerea naturii retorice adevărate a criticii genurilor, în sensul că acestea din urmă, chiar determinate de relația dintre autor și publicul său, sînt determinate, în același timp, și de tipul de structură a operei literare. Superioritatea culturală a eposului se păstrează pînă tîrziu și manualele de teorie literară consemnează pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea o singură diviziune a literaturii în proză și poezie, înțelegîndu-se prin prima genul oratoric și prin a doua poezia epică. Genul dramatic e comentat mai tîrziu, odată cu impunerea lirismului și așa se explică multele definiții de tipul : „Poezia dramatică are de scop a reprezenta faptele eroilor de cari narează epopeea și a pune în acțiune sentimentele lor căutate de poezia lirică" [11].

Pînă aici însă poezia se reducea aproape în totalitatea ei la epos, narațiune, discurs și temele ei vor fi de fapt subiectele epopeii, de unde și atenția sporită ce se acorda la începuturile teoriei noastre literare acestui gen. Se pot aminti cele două lucrări, una a lui I. Heliade Rădulescu, *Regulile sau gramatica poeziei* (1831), cealaltă a lui G. Pleșoianu, *Vorbire asupra poeziei epice și de bunătatea poemii lui Telemah* (introducere la *Întîmplările lui Telemah fiul lui Ulise*, Sibiu, 1831). În tratatele de retorică din această perioadă erau, prin urmare, frecvente exercițiile de transpunere a versurilor în proză și invers, profesorul avînd a învăța pe școlari „cum s-ar putea dezbrăca conținutul poeziei de forma ritmică și cum dintr-o poezie narativă se poate face o narațiune" [12], intrînd în acest program și poeziile al căror conținut nu era neapărat narativ.

Întrebam de aceea, care era gradul de generalitate al figurilor retorice, dacă în unele tratate se cuprindeau în acest capitol atît narațiunea cît și descrierea sau altele cu un mai mare grad de generalitate și abstracție. Nu ne vom ocupa de această problemă, așa cum nu vom face un inventar exact al tuturor genurilor și speciilor descrise în manualele de retorică și literatură ale secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. În fond e vorba de dubla funcție a oricărei figuri : *mijloc de persuasiune* și *ornament estetic*, ceea ce dovedește încă o dată că introducerea raportului *static* (ornament) — *dinamic* (persuasiune) este falsă. Important este, s-a spus, contextul, pentru că o figură, să zicem, descrierea, este în alte împrejurări ea însăși un *topos* al figurilor. Nu cît s-a discutat și cum, vrem însă să aflăm, nici toate opiniile despre funcția etică, valoarea socială și preferințele epocii în materie de genuri literare sau ultimele definiții ale speciilor în proză, deși unele vor fi amintite, ci procesul, cum ar spune A. Thibaudet, în necesitatea și perenitatea lui. Prezența blestemului la capitolul eposului,

---

[11] Al. G. Drăghicescu, *op. cit.*, p. 138.
[12] I. Manliu, *op. cit.*, p. 68.

alături de discurs și tragedie se justifică numai în felul acesta. Păstrînd o convenție a invocației, textul se orientează spre genul cuvîntului vorbit. Un exemplu dintre mai multe posibile : se spune că, în general, în prima jumătate a secolului al XIX-lea și chiar după aceea, despre proză se scrie mai puțin decît despre poezie. În parte este adevărat, dar numai dacă uităm că retorica însăși era în această fază o teorie a prozei.

Pînă la discuțiile sistematice despre roman, nuvelă ori povestire, s-au întîmplat totuși modificări ale categoriilor retorice, pe care nu le putem neglija într-un comentariu al genurilor literare. D. Gusti în *Ritorică română pentru tinerime* (1852) are un capitol *De narațiune*, „spunerea unei singure fapte de la începutul pînă la finitul ei, fie ea adevărată, fie închipuită" [13], cu toate părțile cunoscute : invenția, dispoziția și „chipul de a povesti faptele". I. Manliu în *Curs elementar de literatură* (1881) consideră invenția un capitol separat al stilisticii și, deci, și al retoricii ; dar invenția cuprindea și meditația și locurile comune, tratate în alte retorici între figurile cugetării, alături de antiteză, apostrof, prosopopee etc. Invenția mai e încă aflarea subiectelor, a temelor, dar față de poezia epică, în discuțiile despre roman și despre proză în general, sensurile noțiunii se multiplică. Pentru I. Manliu ea trebuie să pătrundă înțelesul, să lămurească punctele întunecoase, să explice ; pentru Iosif Tempea invenția este pură ficțiune : „Romanul este înrudit cu epopeea și o și suplinește în ziua de astăzi. El descrie, tocmai ca și epopeea, tocma un anumit period de cultură, care ni-l înfățișează printr-un tablou, forma lui este însă prozaică și nu poetică. El se deosebește de către poezie eroică prin aceea că deschide miraculozitatea ..." [14].

Dacă acceptăm că nuvela se află în același raport cu realitatea ca și romanul, putem deduce că trecerea de la epos la ficțiune nu înseamnă o simplă schimbare a modalității de relatare : orală în primul caz, scrisă în al doilea, ci una mult mai profundă, care privește însuși procesul creației. Vechii retori împărțeau discursul oratoric în : exord, propunere, narațiune, probare (confirmațiune), respingere și perorațiune. Dar narațiunea se va detașa de celelalte părți și va constitui, nu numai la noi, un punct central al viitoarelor comentarii și clasificări ale genurilor, de foarte multe ori nu numai în proză. Simptotic este, din acest punct de vedere, un foarte lung șir de definiții contradictorii, întîlnite în toate manualele și tratatele de teorie literară, în condițiile în care tadiționalele părți ale retoricii : invențiunea, dispoziționea, elocuțiunea și acțiunea au suferit schimbări esențiale. Invențiunea, s-a văzut, deschide drum „miraculozității" și „fabulozității", iar *fantasia* ca mijloc al său va pune „alăturea cu lumea reală și obiectivă o lume ideală, subiectivă și poetică" [15].

Afirmația nu rămîne fără urmări, pentru că rațiunea va face tot mai mult loc imaginației, sentimentului, tacit fiind acceptată ideea de ambiguitate și, în cele din urmă, chiar o confuzie între poezie și elocvență, dintr-o perspectivă pur romantică : „Poezia se poate zice că este elocvența în toată puterea și frumusețea sa. Prin frumusețe ne-ncîntă,

---

[13] D. Gusti, *Ritorică română pentru tinerime*, Iași, 1852, p. 267.
[14] Iosif Tempea, *op. cit.*, p. 14.
[15] Grigore Pletosu — I. Gheție, *Retorică și carte de cetire*, Ediția a II-a, Năsăud, 1909, p. 12.

prin putere ne subjugă; ea ne ridică pe aripile imaginaţiunii sale" [16]. În poetică, invenţia va fi tratată ca un capitol separat. Naraţiunea, ca parte a dispoziţiunii, îşi va cîştiga şi ea treptat individualitatea şi se va desprinde din corpul retoricii. Tot miraculosul va fi elementul care-i va oferi şansa de a se dezvolta independent. Nu ne va surprinde deci că în *Retorica* lui Grig. Pletosu şi I. Gheţie un capitol tratează „teoria genului narativ sau istoric", invenţiunea fiind şi ea narativă, iar în *Tratatul de literatură* al lui Al. Drăghicescu, alături de romanul intim, de moravuri şi istoric este trecută şi naraţiunea, adică povestirea, „care aparţine mai mult lumei fantastice decît lumei reale" [17]. Între retorică şi literatură se putea pune deja semnul egalităţii.

Justificarea noului gen are ceva din acţiunea, dar şi din reculegerea romantică. „Amorul fantasticului e sădit în inima omenească. Se află atît la popoarele copile, cît şi la cele îmbătrînite. Omul iubeşte fantasticul, supranaturalul, miraculosul pentru că pămîntul nu e îndestulător; pentru că bunurile sale nu pot să-i sature setea de fericire, el îşi creează voluptăţi cu neputinţă de gustat aici şi imaginaţia iubeşte a se avînta în acele grădini răpitoare, în acele palaturi minunate, ce nu sînt decît presimţăminte nesfîrşite ale unor fericiri ce ne aşteaptă dincolo de mormînt" [18]. Definiţia povestirii ca îmbinare între „ce este adevărat cu ce este plăsmuit şi ce este natural, cu ce este miraculos" era totuşi foarte largă şi vagă în acelaşi timp, ceea ce permite să se considere, de exemplu, istoria, povestea, fabula, parabola, anecdota, episodul, romanul şi nuvela, uneori numai forme particulare ale naraţiunii. Oricum, detaşată dintre celelalte părţi ale dispoziţiunii retorice, naraţiunea caută în primul rînd să se suprapună peste conceptul de povestire. Şi este întrutotul justificată această tendinţă, dacă ne gîndim că povestirea nu e numai un gen sau nu înainte de toate un gen literar, ci un mod permanent de a fi al literaturii şi al discursului literar. Şi nu este întîmplător faptul că povestirea nu are un timp anume, ea fiind oriunde şi nicăieri, acolo unde comunicarea se transformă în ritual şi spectacolul în decor. În sensul acesta ea este mai aproape de lirică decît de proză, inversînd termenii altui comentariu, „ea este faţă de epos (şi deci faţă de naraţiunea retorică) ceea ce e rugăciunea faţă de predică" [19].

Toate genurile sînt guvernate de legea timpului, povestirea este singura care se rosteşte pentru a ne elibera de timp. Ne ferim să afirmăm împreună cu Kibédi Varga, că în aplicarea regulilor retorice unei cuvîntări sau unui gen literar nu există decît o diferenţă de grad. Apropierile nu pot fi exagerate, dar adevărul că împărţirea literaturii în genul liric, epic şi dramatic este un fapt recent, ne obligă la căutarea altor criterii de clasificare. Un paralelism artificial al genurilor retorice şi literare de asemenea nu este posibil. Primele se definesc după criterii exterioare (exclusiv auditoriul), celelalte după criterii interioare (inclusiv subiectul). Primul lucru care se observă atît în lucrările mai vechi, cît şi în cele mai

---

[16] D. Gusti, *op. cit.*, p. 248.
[17] Al. G. Drăghicescu, *op. cit.*, p. 127.
[18] Al. G. Drăghicescu, *op. cit.*, p. 127.
[19] Northrop Frye, *op cit.*, p. 312.

noi este absența autorului din această discuție. Or, tocmai această *relație* încearcă s-o reabiliteze critica retorică a genurilor literare.

Vom reține, prin urmare, etosul operei literare, înțelegînd prin asta atît modalitatea de prezentare orală și ficțiunea, cît și cadrul temporal și spațial al textului și relația dintre creator și auditoriul (cititorul) său. Cu precizarea că nu vedem în ficțiune „pagina tipărită", deci trecerea la un public invizibil, ci un proces mai larg de subiectivizare (conștientizare) a actului creației, sublimare a biografiei și transcendere a realului.

Raporturile operei cu receptorul nu se stabilesc în cadrul unei singure situații. Literatura este, s-a afirmat, organizare retorică a gramaticii (lexisului) și a logicii (sensului), prin urmare, creatorul nu poate fi exclus din această discuție în care condiția internă nu înseamnă nicidecum numai „raporturile interumane reprezentate în interiorul unei opere" [20]. Vom recurge la o reprezentare grafică :

Genul judiciar — Trecut	Epos (Proză)	Discurs	Satira
		Epopee	Blestemul
		Tragedie	Pamfletul
		Comedie	Epistola
		Drama	Opera
		Povestirea	Fabula
		Roman	Masca
		Nuvelă	Melodrama
ETHOSUL			
	(Ficțiune) — Poezie —	Poezie lirică	Imnul
		Rugăciunea	Cîntecul
		Balada	Elegia
Genul demonstrativ — Prezent		Oda	Meditația
(*Genul deliberativ* — Viitor)			Feeria

Cele două mari secțiuni : epos și ficțiune nu sînt arbitrare, ele corespund unei convingeri generale, întîlnită pe tot parcursul secolului al XIX-lea, că „impresiile și cugetările omului, fie ele rostite prin viu grai, fie exprimate prin scris, pot fi comunicate în două forme : în proză și în poezie" [21].

Eposul însemna discurs, dar și narațiune, istorie, relatare ; ficțiunea, făcînd abstracție de sensul întîmplător pe care i-l atribuie Northrop Frye, acela de „pagină tipărită", însemna fantezie, imaginație, invocație etc. Prologul multor poezii păstrează formele de adresare și interogație ale acestui moment retoric de „aflare" a subiectelor și temelor discursului. K. Varga încercase, în „*Rhétorique et litérature* (1970), să stabilească corespondențe temporale exacte între genurile oratorice și cele literare, știindu-se că timpul genului judiciar este trecutul, al celui deliberativ, viitorul și al celui demonstrativ, prezentul. Retorica românească cunoaște aceste speculații teoretice încă din secolul al XIX-lea, fără să le dezvolte totuși în cercetări sistematice [22]. Tendința este dealtfel veche, încercări de a

[20] Kibédi Varga, *Rhétorique et litérature*, Paris, 1970, p. 85.

[21] Cristu Negoescu, *Retorica*, Ploiești, 1883, p. 5.

[22] Cristu Negoescu, *op. cit.*, p. 24 : „Subiectele de care se ocupă retorica se pot reduce la trei clase pe care cei vechi le-au numit genuri de cauze și anume : genul demonstrativ, genul deliberativ și genul judiciar. Primul are de obiect mai mult prezentul ; al doilea viitorul ; al treilea trecutul".

asocia natura genurilor literare „dimensiunilor timpului" întîlnim la E. S. Dallas, John Erskine ş.a., dar tradiţia este ciceroniană. Lucrurile sînt complicate însă printr-o interpretare arbitrară a celor două situaţii retorice şi literare : internă şi externă.

Dacă o situaţie internă poate fi întîlnită în teatru, de exemplu, cînd cineva dă sfaturi altuia, prezenţa ei poate fi la fel de bine consemnată în orice dialog (confruntare, replică) chiar şi în poezie (în epopee). Iar o situaţie externă, cu atît mai puţin se poate întîlni într-o poezie lirică, chiar dacă avem în vedere scopul moralizator şi persuasiv al artei, în general. Problema este, în realitate, mult mai simplă. Pornind de la baza retorică a criticii genurilor literare, de la raportul creator-public (orator-auditor) vom observa că eposul corespunde genului judiciar, din două motive. Mai întîi, în acest gen sau se acuză sau se apără, ceea ce naşte *o stare a problemei*, întîlnită atît în genul dramatic, tragedie, comedie, dramă, operă etc., cît şi în epopee, roman, nuvelă, discurs, povestire etc. În al doilea rînd, tema eposului este istoria, experienţa particulară sau colectivă, trecutul, cu alte cuvinte, aproape toate speciile sînt opere ale comunităţii.

Pe de altă parte, pornind de la o experienţă, eposul tinde să formuleze concluzii invariabile, categorice, dar nu se poate desprinde de o obsesivă memorie a evenimentului. Ceea ce se întîmplă în genul judiciar. În genul demonstrativ, legătura cu auditoriul sau publicul e foarte slabă şi de obicei este şi greu de definit ca o artă a persuasiunii, fiind aproape întotdeauna un teren de acţiune al criteriului estetic. Poate cel mai mult în cadrul lui se poate dovedi adevărul că literatura este o formă a limbajului, aşa cum limbajul este o formă a comunicării. Retorica ornamentală va facilita aici, în ficţiune, mai mult decît în epos, spectacolul, decorul, spectacularul chiar, ceea ce a determinat pe foarte mulţi critici, romantici mai ales, să dezvolte teoria poeziei ca retorică a „grandoarei personale".

Se va invoca tot mai des etimologia cuvîntului *figură*, derivat din verbul *fingere*, de unde *fictionis*, produs al imaginaţiei, în greceşte fantezie. Şi de aici concluzia că „în stilul figurat, cugetarea omului este unită cu imaginaţiunea", ori că figurile sînt o îndepărtare de modul natural şi obişnuit al vorbirii. Autorii *Retoricii generale* (1972), în analiza structurilor formale, pleacă exact de la această idee, împrumutată de la Paul Valéry. În *Curs elementar de literatură* (1881), I. Manliu va numi tropii, *focul discursului*.

Apropierea poeziei de genul demonstrativ îşi are însă şi o justificare retorică, pornind de la concepţia clasică a poeziei ca plăcere. Ambele au ca punct central elogiul, considerat mult timp o sursă a lirismului. Poezia religioasă, imnul, elegia, oda, rugăciunea, meditaţia sînt prin excelenţă spaţiul privilegiat al reculegerii, însingurării, ascezei şi, după o expresie a lui Călinescu, al inactualităţii. Procesul este vechi, îşi are o istorie a lui şi pare să se repete astăzi. După o perioadă în care publicul era văzut mai mult ca o masă amorfă, incultă şi indistinctă, a urmat o surprinzătoare descoperire a ideii de auditor, cu toate implicaţiile sale. Oratorul era obligat atunci să vorbească nu în funcţie de adevăruri anticipat demonstrate, ci ţinînd seama de timp, de loc, de circumstanţe, de istorie şi de complexitatea universului uman. Romanticii vor învăţa cîteva lucruri esenţiale din această descoperire, inclusiv decorul, culoarea locală, duplicitatea fiinţei, dar odată însuşite aceste concluzii ale unei experienţe adeseori dramatice,

ei vor uita din nou publicul și cititorul, pe care epoca modernă, cu toate mijloacele sociologice și statistice, nu va mai reuși să-l redescopere integral.

Clasificarea propusă poate să nu fie completă sau poate să nu fie îndeajuns de exactă, ea nefăcînd altceva decît să reconstituie o posibilă istorie a criticii genurilor literare pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, problemă a retoricii într-o perioadă în care sub raportul eminamente literar disciplina însemna : stilistică, poetică și teorie literară. Oricum, această clasificare nu privește situația actuală a genurilor literare. În reprezentarea grafică se pot face modificări, în sensul că o specie sau alta pot trece fără consecințe deosebite de la epos la ficțiune și invers. Aceasta și pentru că multe definiții nu sînt total eliberate de o interpretare pur retorică, hedonistă : majoritatea operelor trebuie să placă, să instruiască sau să amuze ; pe de altă parte, literatura însăși nu oferea suficiente exemple pentru o amplificare a comentariului. Rămîne însă vizibil un adevăr, astăzi mai ușor de observat decît în urmă cu cîteva decenii. Acceptînd literatura ca structură retorică a gramaticii și logicii (a cuvintelor și a sensului), acceptînd că se învecinează cu lumea acțiunii sociale și cea a gîndirii individuale, trebuie să încheiem cu constatarea că cele două secțiuni, epos și ficțiune (cu sensul pe care li l-am acordat noi, acela de nouă convenție subiectivizată) nu sînt întîmplătoare. Pe de o parte, persuasiunea care se continuă sub alte forme în literatura publicitară de astăzi, întîlnită într-o măsură și în poezia „care încearcă să transmită un fel de emoție nearticulată" și, pe de alta, spectacolul lingvistic, magia cuvîntului născută „din descătușarea ritmului liric", par să fie limitele maxime între care se poate articula o teorie a genurilor literare. Retorica a schițat acest spațiu cu sentimentul că mirajul judecăților definitive este un mod vulgar de a înțelege literatura.

FRANCISC GIOTTA

APERÇU D'UNE POÉTIQUE DU DISCOURS RÉALISTE

Les formalistes russes ont accentué la nature conventionnelle sur laquelle repose le mimesis réaliste. Tomachevski disait que la motivation réaliste se constitue de la vraisemblance des événements, qu'elle sort de cette illusion élémentaire. Ce qui revient à dire que dans la réalité naturelle, dans l'inférence des processus des activités humaines, dans l'infrastructure des comportements et des actes, la question de la vraisemblance a un sens négatif [1]. Elle ne se pose qu'au niveau des structures textuelles enveloppantes situées dans le domaine de la culture et devient la marque d'un éloignement de la réalité dans des systèmes de signification dits secondaires. On reconnaît aussitôt le statut social des langages parmi lesquels la langue naturelle n'a qu'une position spécifique mais pas essentielle. Tomachevski ajoute que l'expression proprement dite est éphémère et futile, que toute attention doit être posée sur sa fonctionnalité, sur la transmission de l'information à travers plusieurs codes, à savoir la mimique et les gestes, les spectacles et les rites [2]. Par là on suppose que le domaine culturel déborde sur le niveau linguistique, qu'il y a une transgression continue de l'information (outre le discours littéraire, idéologique, scientifique) à travers des signifiants métalinguistiques. Tomachevski trouve que la motivation réaliste fait part du domaine du psychologique. D'une part, dans l'acte de la lecture c'est un sentiment qui accompagne le transcodage de l'œuvre dans chaque individu. D'autre part, il parle du niveau des thèmes c'est-à-dire de l'interprétation de l'œuvre sous l'aspect intérieur de sa construction irremplaçable et unique, mais projetée sur l'ensemble le plus proche qui la dépasse, un univers littéraire peuplé par d'autres œuvres déjà existantes où elle s'intègre sur des rapports complexes. Ainsi l'analyse des différentes œuvres réalistes peut offrir une base inductive à leur généralisation, un style régent dans une telle époque historique ou un courant littéraire, suivant l'interprétation linguistique ou idéologique qu'on donne à un comportement esthétique visible. Ici, on rencontre de nouveau la psychologie dans l'intérêt général qui est déterminé par des conditions historiques du moment [3]. Pour les formalistes russes, l'actualité de l'œuvre réaliste réside dans l'efficacité de ses thèmes, donc un concept

---

[1] Tomaşevski, *Teoria literaturii, Poetica* (trad. en roumain par L. Teodorescu), Ed. Univers, Buc., 1973, p. 268–273.

[2] Idem, p. 31.

[3] Idem, p. 248–249.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 4, p. 475–485, Bucureşti, 1975.

opérationnel et non-descriptif. Un thème manipulant des contenus de la vie sociale contemporaine peut, dans certains cas, ne pas générer un écho social comparable, ne susciter aucune problématique, tandis qu'un roman historique peut, par l'agencement de certains niveaux de sa structure, rendre manifeste la conscience publique par une vérité polémique. En même temps, la plus élémentaire forme de l'actualité se constituant des événements à l'ordre du jour, on reconnaît, pour ainsi dire, que les comportements orientés couvrent aussi d'autres domaines que l'esthétique, à savoir la structure du fait quotidien (texte journalier), l'expression des relations sociales (texte politique), les rapports avec l'ordre objectif de la réalité naturelle environnante (texte scientifique), etc.

L'actualité est un phénomène général de la suprastructure, sous un aspect conceptualisable ou non, de l'adéquation des messages reçus sur un système d'attente sociale.

La théorie du mimésis, pour peu qu'elle connaisse une profonde manifestation polémique au XIX-ème siècle, déterminant l'apparition concrète du réalisme, est une idée culturelle très ancienne à la recherche d'un statut poétique, depuis la *Poétique* d'Aristote, le *Cratyle* et la *République* de Platon [4]. L'hypotypose, le tableau, la description, la topographie ont été enregistrés dans les poétiques néoclassiques comme des figures réalistes, en mettant l'accent sur la dichotomie diegesis/mimesis, le vrai comme fait de la contingence des choses et le vrai comme interprétation de leur essence cachée. On se rend compte d'une hésitation culturelle constante entre la *Poétique* d'Aristote et le *Laocoon* de Lessing, entre la prescription et l'interdiction de la copie, de même qu'entre la représentation spatiale de la réalité (ut pictura poesis) et les critiques portées à la description détaillée et à la phrase imitative. Cet ambitus peut être décrit comme la variabilité des sens colatérales « culture » versus « nature » dans le mimesis [5].

Roman Jakobson, dans un article de 1921, a tracé une analyse du contenu sémantique du terme « réalisme ». Il établit du moins six acceptions divers ou des sens nucléaires du mot, qui peuvent entrer dans des relations d'opposition sémique qui suivent :

A — l'expression de l'intention artistique, aspiration ou projet de l'auteur (l'auteur en cause propose comme vraisemblable), avec deux subdivisions :

A_1 — la tendance à déformer les canons traditionnels ou en cours, comme un rapprochement de la réalité.

A_2 — adéquation conservatrice à l'intérieur d'une tradition, comme une fidélité à la réalité.

B — l'expression d'une constatation portée sur la lecture, ce que le lecteur (ou le critique) juge être ou perçoit comme vraisemblable, avec deux subdivisions :

B_1 — aspect révolutionnaire subjectif de qui estime que le comportement artistique en cours, avec sa déformation, est un rapprochement de la réalité.

---

[4] Pour le problème, voir G. Genette, *Les frontières du récit*, in *Communications*, 8/1966, Seuil, p. 152–163.

[5] Philippe Hamon, *Un discours contraint*, Poétique, 16, 1973, Seuil. p. 423.

B_2 — aspect conservateur subjectif de qui perçoit les mêmes déformations comme une altération de la réalité.

C — la somme des traits caractéristiques d'une école artistique du XIX-ème siècle, la présentation d'un certain courant comme le sommet et la réalisation parfaite de la tendance (A) et comme terme de comparaison (B).

D — procédé de caractérisation inessentielle ou condensation qui se définit comme la priorité linguistique de la métonymie et du synecdoque (« la typisation »).

E — la motivation conséquente, qui exclue du domaine de la narration les explications non-causales, la « fantaisie » romantique, le miraculeux et le féérique (parallélisme justificatif logico-discursif des événements du récit) [6].

Les types de R. Jakobson ont un but eugénique, celui d'abattre la confusion sémantique entre les éléments minimaux de sens A—E dans plusieurs jugements culturels. Pour le linguiste, la variabilité sémantique du contenu du «réalisme», le reflexe historique qui modifie les acceptions des paroles jusqu'à l'ambiguïté et la contradiction, porte un sens négatif. Mais pour l'ordre axiologique et valorisant qui n'est que métalinguistique, l'ambiguïté prouve une constellation fonctionnelle positive et diversifiée dans l'ampleur de la suprastructure historique et sociale environnante. En d'autres termes, le mode d'emploi du terme « réalisme » dans la pratique historique concrète, c'est ce qui donne la base de son concept, et la suite des opérations culturelles et des manipulations à travers plusieurs codes sociaux joue le rôle déterminant, dans chaque époque, dans sa configuration logique. Le point de vue de la sémiotique est d'étudier le sens d'une manière dialectique, en transgressant les catégories linguistiques, leurs aspects formalisants provenant d'une structure fixe. Pour les anciens formalistes, la catégorie philosophique d'avenir n'existe pas, le sens n'a aucun trait pertinent de son existence virtuelle. Ils bannissent hors de la description linguistique les messages d'informations spécifiques à la téléologie pratique. Comme A. J. Greimas l'a prouvé, leurs concept du sens négatif n'est plus fondé [7]. De même, G. Lukács a dit que dans le domaine de l'axiologique, la notion du sens inconscient doit être changée avec le sens pas-encore-conscient, que les systèmes de signification non-conceptuelle, tels que l'œuvre littéraire dans son ensemble, en sens global, sont toujours « transposables » dans un code conceptuel [8]. Le sens diffus, mais manifeste, ne sort pas pour cela du domaine de l'approche linguistique. Les métalangages ou les opérations générales de la conscientisation culturelle « de la saisie du sens » ne sont pas des antilangages, des réalités non-structurelles. La linguistique n'est pas un domaine, même privilégié, des ensembles sémiotiques, mais au contraire la sémiotique générale (paroles, actes, gestes significatifs) n'est qu'une part d'une linguistique qui doit les englober dans son système d'oppositions et d'ana-

---

[6] Roman Jakobson, *Du réalisme artistique*, in *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, p. 98—108.

[7] A. J. Greimas, *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Ed. Seuil, 1970, p. 20.

[8] G. Lukács, *Estetica* (trad. en roumain par D. P. Fuhrmann et H. R. Radian), Buc., Ed. Meridiane, 1974, 2-ème vol., p. 128—130.

lyse distributionnelle [9]. « La substance du signifiant n'est qu'un prétexte permettant la saisie du sens dont elle est informée par la dite saisie », dit A. J. Greimas, accentuant le rôle du *logos* comme *praxis*, comme une réalité opérationnelle. Cela ressort du fait que la langue naturelle, étant un élément de la suprastructure et, en même temps, un code pour la transmission des informations, est la création historique des hommes. Elle n'est jamais purement dénotative et désanthropogisante, mais multiplane, problématique, parce qu'elle porte des contenus de la condition humaine déterminée par un moment historique concret. La pratique historique est transformatrice des contenus et prouve un aspect directionnel et stratégique dans leur manipulation axiologique ou idéologique [10]. Cela est d'ailleurs ouvertement assumé, en ce qui concerne le réalisme dans les États socialistes, par la demande de tracer, outre que l'image critique de la société, les voies de sa transformation future révolutionnaire.

Le courant réaliste fait voir l'ambiguïté de sa quête d'anéantir son statut rhétorique. Le procès d'actualisation, l'acte d'écrire se « désémentise » et cesse de se rapporter à lui-même comme source des valeurs. Le langage étant pris pour un moyen, non pour but en soi, cela peut être mis en relation avec le processus économique de la transformation, à l'avénèment du mode capitaliste de production, de la valeur économique du produit du travail, d'une valeur d'emploi à une valeur d'échange. Comme L. Goldmann l'a montré dans *Pour une sociologie du roman* (1964), le rapport de l'écrivain avec son travail, dans la société bourgeoise est analogique au changement de l'ancien artisan en ouvrier spécialisé. Mais le professionnalisme peut également conduire à résoudre la contradiction entre la forme et le contenu artistique comme une simple question d'outils, d'apprentissage, de compétence expressive. Cette négativité, qui réduit le sens à la conduite formalisante, se produit dans les courants esthétistes. La positivité de cette contradiction consiste en ce qu'on peut également introduire des nouveaux contenus dans le travail artistique, assumer la négativité rhétorique en la dépassant, et constituer une grande littérature réaliste, sans que leurs auteurs se posent le problème du langage. Au milieu des automatismes et de la familiarité avec la réalité, l'accessibilité du langage transparent s'articule avec une certaine vision classique de confiance en l'emportement de l'homme sur le monde objectif, qu'il peut y donner son sens.

La question si le style réaliste peut avoir une poétique, ne peut être abordée dans le cadre limitatif de ses procédés formels. Les matrices de la technique expressive doivent contenir un effet de sens originel, la facture d'une vérité redécouverte. Le « cri originel » de la grande œuvre réaliste sort d'une fusion intime entre le contenu qu'elle signifie et la façon dont elle l'évoque au-delà des unités du langage. Cela ne veut aucunement dire qu'il faille diminuer l'approche de la source idéologique dont le contenu est fixé d'une manière plus stable. Pour ne pas aboutir à un relativisme idéaliste, la recherche sémiotique doit étudier l'adéquation des structures sociales avec les structures textuelles dans une liaison nécessaire avec la question du facteur déterminant. La base de la descrip-

---

[9] R. Barthes, *Elementi di semiologia*, terza ed., Torino, Einaudi, 1966, p. 15.
[10] A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 10.

tion des connotations sont les dénotations, car les référents de la langue marquent la création sociale de la société humaine. La nature objective de la grande hérédité culturelle de la langue naturelle est, pour le matérialiste, issue du contexte du travail. Les contenus, si modifiés qu'ils puissent être, doivent leur changement dialectique à la déterminance d'un rapport fondamental, lui-même dialectique, entre les hommes dans le mode de production des biens matériels.

★

La plus ample prescription stylistique du discours réaliste est sa lisibilité, d'abord conçue comme une forte grammaticalité du message. Le style réaliste est un langage entièrement perméable au monde des référents. Cela entraîne une cohérence logique et discursive à tous les niveaux du langage [11]. On doit respecter une certaine « sobriété » et « la propriété » des termes, au sens classique du mot, obéir aux règles d'accord et de rection. Il y a des restrictions sélectives sémantiques qui excluent la plupart des sens « figurés » des mots. Au niveau de la narration on réfute toute perturbation de l'enchaînement logique et causal, et on recommande l'absence des ellipses. Il s'oppose au discours fantastique, en même temps qu'au roman policier, qui ont pour régime dü décodage l'amoindrissement de l'accessibilité. Les fonctions cardinales du récit, dans l'acception de Propp, les unités narratives qui mènent à une alternative épique [12], ne doivent pas être seulement consécutives, mais paraître des termes de la causalité. Tout ce qui se passe de la suite semble l'effet d'une cause, « post hoc ergo propter hoc » [13]. Le roman réaliste connaît une motivation psychologique directe et les événements sans suite, les actes gratuits sont immédiatement rapprochés à un manque de justification, à une carence de la construction, si l'auteur « oublie » certain personnage ou oublie de lier les fils de l'intrigue. Cehov a fait preuve d'une extrême rigueur en affirmant que « si un personnage met un clou dans le mur au début de l'histoire, c'est pour qu'à la fin il s'y pende », en demandant que tout indice corresponde à une fonction narrative capitale, mais cela repose sur l'omniprésence des lois causales.

Un des procédés du discours réaliste est d'intégrer l'histoire dans un temps narratif plus large. Le discours tire sa pertinence du fait qu'il est purement métonymique quant à la « réalité » de ses référents. Le roman, comme structure textuelle, doit évoquer une réalité sociale plus large, dont il n'est qu'une part. Cette structure non-textuelle, l'ensemble d'une représentation de la société qui dépasse l'œuvre, a ses indices dans la narration. Le récit comporte « un arrière-plan », réalisé par une exposition retardée ou « Nachgeschichte », et le plus souvent le roman commence par décrire certains faits qui sont antérieurs aux événements qui font part du sujet. Un résumé sur l'époque, des souvenirs, des obsessions du personnage dues à un traumatisme d'enfance ou de jeunesse, la mention de la

---

[11] Philippe Hamon, *Un discours contraint*, loc. cit., p. 422.

[12] V. Propp, *Morfologia basmului* (trad. en roumain par R. Nicolau), Bucureşti, Ed. Univers, 1970, p. 67.

[13] G. Genette, *Vraisemblance et motivation*, in *Figures II*, Ed. Seuil, p.71—79.

famille et des ancêtres, par le fait de dénoter la tradition, les références à un cycle préexistant, montrent un passé textuel [14].

Parfois on use du procédé contraire, d'une exposition dévancée, d'une « Vorgeschichte », telle que les pressentiments, l'élaboration des projets, d'une conquête ou d'une revanche contre l'ordre établi, etc. L'ambition d'un personnage rédige un contrat « à venir », à l'aide d'un objet désiré, parallèlement à la considération d'un manque. La même manière se trouve chez Balzac (le blasphème du Rastignac sur Paris), Stendhal (Julien Sorel et sa lucidité, attablé avec Mme de Rênal) et Rebreanu (la séduction d'Ana pour obtenir de la terre).

La même fonction de signaler l'intrusion du récit dans une « méga-histoire » et réservée au jeu de l'hérédité, méthode qui ne se limite pas à Zola, mais qui a été puissamment exploitée par le naturalisme. La généalogie devient une figure de transfert sémantique d'une information génétique à travers plusieurs réalisations concrètes, les personnages. Elle peut fournir une base taxinomique, prêtée au monde biologique, de classifier des récits divers, en les constituant dans un grand cycle de romans (Rougon-Macquart, les Thibauld, les Forsyte, les Moromete). Chez les naturalistes, les indices héréditaires appellent un médecin, un ami d'enfance ou de la famille qui connaissent les antécédents, une crise physiologique révélatrice (maladie, éthylisme, comportement névropathe) et on peut trouver de tels motifs chez Rebreanu dans *Ciuleandra*. Chez les réalistes on fait grand emploi de scènes de conjonction familiale, d'anniversaires, de réunions de table, de conseils de famille, etc., en même temps que de scènes de disjonction, de querelles ou d'abandons qui rendent disponibles beaucoup de personnages pour d'autres rencontres.

Quant au statut des personnages, un procédé très fréquent est la motivation onomastique. Dans le roman réaliste on trouve des appellations et du comique de nom. Ce procédé n'est pas propre au discours réaliste, mais on peut assigner la connotation d'un contenu social, plutôt que caractérisant ou physique dans la littérature classique ou romantique. Greimas définit l'acteur du récit dans son statut d'unité lexicale du discours, en présentant un contenu sémique minimal tripartite : 1. *entité figurative* (anthropomorphique, zoomorphique ou autre), 2. *animé* et 3. *susceptible d'individuation*. Il va de soi que pour le personnage réaliste, la première entité doit être antrophomorphique et beaucoup d'œuvres animaliers, comme les romans de J. London, César Petrescu, Melville, Faulkner sont connotés à un style marginal, symbolique ou parabolique, du réalisme.

Le troisième caractère de l'acteur fait l'objet d'une déviation qui médiatise des contenus sociaux. L'individuation se concrétise dans la plupart des récits par l'attribution d'un nom propre [15]. Philippe Hamon parle de la connotation « in absentia » du statut social du personnage, évoquatrice de la banalité, du prosaïsme et de l'homme de la moyenne. La sémantisation de l'aliénation de l'individu dans la civilisation est souvent

---

[14] Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 424 ; les termes en allemand sont fréquemment utilisés chez Tomachevski, *op. cit.*

[15] A. J. Greimas, *La structure des actants du récit*, *op. cit.*, p. 255–256.

marquée dans la stratégie des titres (Moll Flanders, Thérèse Raquin, *Madame* Bovary, *Madame* Gervaisais, Mara, etc.) qui portent une neutralité, le nom d'un « quiconque », traitant le personnage du fond de sa contingence. Parfois le procédé demande une redondance, une recherche étymologique du nom (le philologue, le guide, le généalogiste), ou bien des scènes de baptême et d'appellation, en même temps que des scènes de présentation [16]. Le personnage réaliste, on a remarqué, est sociable. Rarement seul dans sa chambre, il a des amis, des rencontres, il est mondain, promeneur, il entre dans beaucoup de relations avec d'autres personnes. Entre les prédicats de base des actions humaines — le désir, la communication et la participation — le discours réaliste accentue le dernier rapport, qui est présenté d'une façon déterminante dans le procès d'individuation et dans le fondement du caractère. L'ambition et l'amour (le désir), les gestes et les paroles (communication) se valorisent selon la nature « circonstancielle » d'agir dans une existence en commun. Parfois il y a des héros anonymes, comme les paysans révoltés dans *Răscoala* de Rebreanu. Le roman de la guerre définit les caractères par une action commune portée au-delà de chaque sens de la psychologie individuelle. L'œuvre commune de l'édification de la nouvelle société socialiste est dans le roman le principe-clef de la caractérisation des personnages.

La plus chère formule du roman réaliste est de construire des personnages typiques dans des circonstances typiques. La typicité réaliste ne se confond pas avec la typologie morale du classicisme. L'unité du caractère est là le principe absorbant du rôle que remplit le personnage dans la narration. L'ordre des faits est secondaire, il ne fait que traduire l'individualité morale qui reste apriorique. Au contraire, pour le discours réaliste il n'y a acune preuve de l'individuel en dehors d'une forme d'attachement aux événements, un engagement de la personnalité, par affirmation ou par refus. Outre le rôle social explicite dans le développement de l'intrigue (ou les référentiels des actants), la typisation du personnage par son rôle est socialisante dans son principe. La typisation réaliste tend d'une part à concrétiser l'individu, à détailler ses paroles (dialogue) ou ses pensées (analyse psychologique) dans un champ de fonctions qui peut être subsumé, par le comportement, au même concept de rôle.

Les circonstances sont le niveau descriptif de la narration qui porte sur l'entourage, le décor, les autres personnages. Elles évoquent le statut du narrateur par rapport à ses personnages qui, dans le discours réaliste, est donné comme supérieur. Le narrateur regarde à travers les murs, lit les pensées de son héros. Henry James et Percy Lubbock ont violemment critiqué ce procédé, en opposant la vue « scénique » à la vue « panoramique », la dernière étant rejetée comme un manque du réalisme. Auerbach (*Mimesis*) considérait la vue « panoramique » comme une inclusion du discours didactique dans le discours réaliste, qui doit être révélateur du point de vue existentiel, porteur des sens implicites, sans un commentaire parasite. La suprématie du narrateur, dévoilée dans la description des circonstances, comporte en même temps d'autres procédés, la connaissance simultanée de plusieurs personnages (l'unanimisme de Jules Romains) ou bien le

[16] Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 425.

procédé balzacien de rendre la narration inaperçue par un seul personnage, la même narration (ex. un mariage, un enterrement) traversant plusieurs catégories sociales dans deux ou trois variantes. Il ne faut pourtant pas voir le statut superlatif du narrateur seulement dans la présence des unités descriptives, mais dans leur sélection rigoureuse. On sait que la méthode de Faulkner (*The Sound and the Fury*), pour peu qu'elle soit entièrement scénique, en dressant la narration d'une suite de monologues et en égalisant ainsi le point de vue du narrateur avec celui du personnage, rend manifeste le montage global comme un ensemble des idiomes sociaux.

La sélection réaliste des circonstances évoque le concept de rôle et par là s'identifie avec le rôle des personnages-acteurs. La littérature romantique, en tant qu'une représentation des circonstances exceptionnelles vécues par un héros exceptionnel, dissout le rôle dans un faisceau des fonctions narratives. Cette rigueur qui détermine l'individuation à partir de son rôle correspond dans la poétique réaliste à certains procédés. Le nom du personnage doit avoir une transparence et une vraisemblance, on évite le baptême par des initiales, fréquent dans le roman classique — le comte P ... (*Adolphe*), le jeune G ... M ... (*Manon Lescaut*) — de même que chez Kafka : K ... (*Le chateau*). Le rôle actanciel est plus objectivé qu'une simple fonction épique et on traduit ce contenu dans le principe général d'éviter tout abus de la première personne, et d'exclure le monologue, le journal intime, l'autobiographie, le roman épistolier qui imposent la formulation du « je » narratif. Tzvetan Todorov a affirmé dans un autre contexte de l'étude poétique de la narration, que la construction du « je» narratif appartient constitutivement au discours fantastique[17].

L'auteur réaliste possède des informations, des fiches sur un décor ou sur la connaissance d'un milieu social. L'axe de leur distribution est la description. Tomachevski disait que pour l'histoire (la fable) sont essentiels les motifs connexes, tandis que les détails, les digressions (motifs libres) sont incidentels. Il reconnaît en même temps que les dernières sont déterminantes pour un style, que le répertoire des détails reste l'essentiel du discours [18]. Roland Barthes, en sémioticien, affirme que le détail n'est jamais inutile ou absurde, qu'il fait partie de la structure d'une fonction diffuse, retardée, qui se grève sur l'ensemble du message[19]. Les catalyses, selon Barthes, les motifs libres, selon Tomachevski, bien que redondantes par rapport au noyau narratif, ont une fonction «phatique» (Jakobson), de maintenir le contact entre le narrateur et le narratif. Cela crée une tension sémantique du discours, comme la réalisation d'un contexte densifié, saturé d'indices.

Pour le discours réaliste, les indices ont le but d'authentifier la réalité du référent. L'âge précis d'un personnage est un opérateur réaliste qui n'est pas de l'ordre de l'histoire, mais du discours et cela vient du caractère informatif de l'indice. Le portrait réaliste est toujours un ensemble d'informants et d'indices, une relation d'implication réciproque d'état civil et du caractère.

---

[17] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică* (trad. en roumain par V. Tănase), Buc., Ed. Univers, 1973.

[18] *op. cit.*, p. 256.

[19] Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, dans « Communications », 8/1966, Ed. Seuil, p. 9—11.

L'information fait appel au texte scientifique. Du point de vue du sémioticien, le texte scientifique n'est pas seulement une adhésion à la réalité du monde, mais en même temps une prospection, la quête « d'un effort d'intelligibilité ». Il est nécessaire, dit Greimas, d'établir une isotopie (= faisceau de significations) entre les dimensions de l'univers sémantique et l'univers scientifique dans une communauté culturelle donnée. À l'avènement de la méthode réaliste, le caractère scientifique dominait l'ensemble culturel bien que le niveau de correspondance fût divers (naturalisme → positivisme, réalisme → matérialisme). En conséquence on doit faire attention à une relation science-narration par l'intermédiaire du idéologique.

Le montage, sur la pression de la vue scientifique sur le monde, de la connaissance des lois de la société et de la nature, l'organisation des informants dans la narration comporte un schéma, dévoilé par l'étude de Philippe Hamon, par lequel l'auteur « se cache » derrière ses informations. L'auteur, qui est le véritable informant, crée un objet scientifique, comme le message entre deux personnages P_1 (destinant-informant) — ingénieur, spécialiste, érudit, professeur, autochtone, personnage politique, etc. — et P_2 (destinataire-non-informé) — néophite, curieux, disciple, intrus, ingénu [20]. Un personnage toujours autorisé avec honorabilité scientifique (docteur, peintre, prêtre), introduit des portions de langage technique à placer, dans la même discipline (conseil médical, avis esthétique, problèmes de la religion). À la limite, le monde réel devient un ensemble des idiolectes, procédé réaliste qui pose des problèmes d'ajustement des fragments d'écriture [21].

La description de l'endroit où se passe l'action porte des noms propres historiques et géographiques identifiables (rue de Rivoli, le village Lunca, dans le Baragan, etc.), qui envoient à des entités sémantiques stables. Si l'espace est ainsi déterminé sans l'équivoque d'un nom trop large (pas Bucarest, mais Calea Victoriei chez César Petrescu), le temps de la narration doit être précis (cinq heures de l'après midi, etc., quoique Paul Valéry le trouvât risible).

Le « vrai » temps est une illusion référentielle réaliste qui a la fonction de mettre une unité de solidarité dans la suite logique des noyaux narratifs qui structurent une séquence donnée. Cette solidarité est basée sur la contiguïté d'un référent extralittéraire, le temps selon l'horloge. Que le temps naratif n'est pas un temps diégétique (= des événements réels), cela se voit dans le montage des séquences diverses entre lesquelles se trouve un hiatus temporel. Le langage cinématographique employé par nous ne fait que correspondre à la filmicité du discours réaliste[22]. Pourtant arbitraire, le temps narratif du roman réaliste doit contenir des signes supplémentaires qui expriment, contrairement, son caractère objectif dans la réalité des choses et des événements pratiques. Sa contingence s'explicite souvent par le présent de caution qui avance des

---

[20] Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 429.

[21] Voir Émile Zola, Préface à *L'assomoir*, sur le dictionnaire argotique du Delvau; Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, L'écriture et la parole.

[22] Cristian Metz, *La grande syntagmatique du film narratif*, in « Communications », 8/1966, Ed. Seuil, p. 120—125.

énoncés descriptifs du type : « la petite forêt qui domine ... », « Sortant du Carville, on trouve ... », etc.

Dans le roman réaliste c'est un concept diffus qui traverse les indices de la description. Il renvoie à l'atmosphère et au caractère à titre de document social et historique. La manque d'exotisme prouve la proximité, dans l'arrière-plan, d'une détermination superlative des relations objectives et de nécessité. Roland Barthes constatait que les personnages historiques fugitifs faisaient des effets du réel non par leur gloire, mais par l'incarnation du sens objectif de leur personnalité historique. Le grand héros national est parfois sans signification narrative, agit en dehors des actions des personnages, mais les double, clarifie ou prédétermine, tel qu'Etienne le Grand dans *Les Frères Jder* (Sadoveanu) ou Napoléon dans *La chartreuse de Parme* (Stendhal), par un tissu historique sous-jacent à l'intrigue et saturé de sens culturels [23]. Le document porte la preuve d'une matérialité plus accrue. Il envoie à une enquête sociale, au reportage, à la recherche historique, qui se conforment à la pression des existences sociales qui les déterminent. On sait que Rebreanu a visité les villages du pays, qu'il a parlé avec les paysans et qu'il a noté leurs souvenirs sur la révolte de 1907. L'œuvre préliminaire de journaliste n'est pas pour le romancier réaliste qu'un amoncellement d'informations hétérogènes, une collection de faits divers, mais la source d'une contrainte à « l'objectivité ». Cette objectivité passe dans le discours réaliste comme une convention de l'écriture. Le roman-document se définit par la même position du narrateur et du lecteur face à l'histoire racontée. Le vieux procédé de la « lettre trouvée » détermine un effacement de l'énoncé. La « neutralité » de l'écriture explique certaines insertions de schémas (l'arbre généalogique des Rougon-Macquart, dans *Une page d'amour* de Zola, celui des Forsyte au début du *Man of Property* chez Galsworthy) ou un code iconique qui poursuit la narration : des illustrations (Jules Verne), des photographies (*Nadja* de Breton), des dessins (*La vie d'Henry Brulard* de Stendhal). Parfois, la narration s'appuie sur des arts visuels, la description d'un tableau (Balzac) ou d'une carte postale photographique (*Le Nouveau Roman*).

Dans le roman réaliste bourgeois il y a un objet privilégié qui sert de base à l'ensemble descriptif des autres objets : l'argent. Les objets deviennent des biens meubles ou immeubles, dénotent une propriété privée du personnage, en même temps que la possibilité d'anéantir leur contenu concret par la conversion dans le signe tutélaire de l'argent qui les entremet. L'objet comporte une contradiction fondamentale, d'une part, l'unité de ses propriétés amène au particulier d'un portrait, d'une maison, d'un milieu social, d'autre part, son essence est portée vers une expression abstraite, la richesse, qu'il fait entrer dans le domaine de l'économie politique. Le milieu familial, le plus fréquent cadre du roman bourgeois, est un procédé de rendre visible cette contradiction. La propriété d'une famille reste parfois stable, mais par le jeu de la succession de la richesse, par l'héritage des objets (terrains, meubles, maisons),

---

[23] Roland Barthes, *S/Z*, Ed. Seuil, p. 108—109; *L'Effet du réel*, în *Le degré Zéro de l'écriture*, p. 88; G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Ed. Corti, 1953, p. 12, 353—355.

elle entre dans un système de circulation entre les personnages, système qui n'est qu'une métonymie du circuit social des biens.

Une source d'instabilité et d'enjeu s'introduit ainsi dans le concret des objets. Ils font partie, au-delà du visibilisme de leur description, du monde invisible des désirs et des actions humaines. J. P. Richard dans *Corps et décors balzaciens*, étudiant la vestignomonie balzacienne, a remarqué le continuel rappel sémantique de l'habit aux ambitions du personnage qui le porte.

La position critique du objet romanesque est assumée par le discours réaliste avec une détermination, hors de l'aspect instrumentaliste, de servir selon ses propriétés intrinsèques, de l'emploi économique de l'objet. La réalité corporelle des objets est indispensable pour connoter une réalité dense, lourde, dont la matérialité sert d'appui au texte narratif sur l'infrastructure de ses référents. De même, de cette « réalisation » d'un monde objectif s'ensuit un effacement des attributs particuliers et du pittoresque, par l'intervention d'un terme problématique, un pouvoir d'éloignement ou d'aliénation du contenu substantialiste dans l'abstrait formalisant des relations économiques (échange, capture, vol, concession, prise de possession). Par là, l'objet se valorise, son existence se définit comme une revendication, une conquête ou un mépris de la part des hommes (personnages).

Devenu transparent à la réalité de grandes relations sociales qui l'impliquent dans la narration, l'objet romanesque sort de sa contingence pour comparaître à la rencontre des besoins et des intérêts sociaux. Il entre dans une typologie de signification sociale, avec d'autres objets ayant la même connotation, des classes d'objets appartenant à la même condition sociale. Problématiquement et typologiquement, l'existence de l'objet réaliste est débitrice à l'objectivité des relations sociales qu'il évoque et dont il tire sa présence dans la poétique du discours réaliste comme matérialité contextuelle, de même qu'aspiration et projet humaniste.

MIHAI RĂDULESCU

STILISTICA ANTROPOLOGICĂ. O APLICAȚIE: GÎNDIREA DIHOTOMICĂ-ANTONIMICĂ*

> Așadar, cînd este vorba de lucruri ce sînt susceptibile de ambele contrarii, aceeași opinie și aceeași judecată ajunge să fie adevărată și falsă, și se poate ca ea să fie cînd adevărată, cînd neadevărată.
>
> Aristotel, *Metafizica*, IX, 10, 1051 b.

Ce este dihotomia-antonimică — Cercetări pe care le efectuăm de mai mulți ani ne-au îndreptat, treptat, către convingerea că multe dintre figurile de stil citate ca antonime reprezintă, de fapt, altceva. Să luăm două exemple : *În mine vezi și grindeni, și seninuri* (Shakespeare, *Totu-i bine cînd sfîrșește bine*, Regele, V, 3, vol. 8, p. 159) și *Pentru mine/ război e pacea* (Shakespeare, *Viața și moartea Regelui Ioan*, Constance, III, 1, vol. 1, p. 103). Este limpede că în cel dintîi caz avem de-a face cu două obiecte distincte opuse (ceea ce ar corespunde cu definiția elementară a antonimelor), iar în al doilea, cu un singur obiect cu două aspecte simultan opuse, figură pe care am numit-o : *dihotomie-antonimică*. Simultaneitatea poate însoți antonimele (fie specificată, ca în exemplul următor, fie subînțeleasă, ca în zonele universalelor) : *Vrei să-mi pui în spinare în același timp treaba lui Dumnezeu și treaba dracului?* (Shakespeare, *Totu-i bine cînd sfîrșește bine*, Lafeu, V, 2, p. 156). În schimb, ea este implicită dihotomiei-antonimice : *Tabloul ăsta are două fețe. /Pe una e Gorgona, pe cealaltă/ Îl văd pe Marte* (Shakespeare, *Antoniu și Cleopatra*, Cleopatra, II, 5, vol. 9, p. 232). Circumstanțierea temporală nu îmbogățește simultaneitatea latentă : *Otrava e-acum leac* (Shakespeare, *Henric al IV-lea*, p. II, Northumberland, I, 1, vol. 4, p. 329). Antonimele pot fi determinate modal astfel încît să sugereze o unitate : *Urzeala vieții noastre e umplută cu fire-amestecate : laolaltă-s și binele, și răul* (Idem, *Totu-i bine* ..., Întîiul nobil, IV, 3, p. 128). E o impresie falsă, ne aflăm în fața a ceea ce matematica numește o mulțime. La fel dihotomia-antonimică poate părea, cîteodată, antonomie : *Dar cîntecul prin harul său/ Preschimbă rău-n bine și binele în rău* (Idem, *După faptă și răsplată*, Ducele, IV, 1, vol. 9, p. 104). Ideea aceasta nu poate fi altfel enunțată decît așa. Eliminarea sau înlocuirea predicatului ar duce la schimbarea ideii. Dar preschimbarea necesită o cîtime de timp cînd răul este simultan binelui. Dealtfel, binele este presupus în rău ca alt aspect potențial al lui

---

* Acest studiu sintetizează cercetările efectuate de autor și expuse la examenele din cursul stagiului de doctorat, susținute în fața unei comisii compusă din : prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Bușulenga (conducător științific), conf. dr. Vera Călin, dr. Nicolae Balotă.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 4, p. 487–497, București, 1975

şi vice-versa, altfel preschimbarea nefiind cu putinţă. Vom vedea, totuşi, mai departe, că simultaneitatea este deoseori ascunsă, dezvăluindu-se numai unei meditaţii privind situaţia în care dihotomia-antonimică respectivă este emisă.

Pentru a scoate şi mai mult în evidenţă deosebirea dintre cele două figuri de stil vom prezenta pe două coloane antonomii (extrase din *Eseurile* lui Montaigne, *Despre deşarte isteţimi*, I, LIV) (în coloana din stînga) şi reformularea lor ca dihotomii-antonimice.

Frica dusă la culme şi focul îndrăznelii tulbură neapărat în acelaşi fel pîntecul şi-l sloboade.

Slobozindu-i-se pîntecul de frică şi prea înfocată îndrăzneală (cu nuanţa ironică inevitabilă)

Slăbiciunea care ne cuprinde ca urmare a răcelii şi silei în slujba lui Venus vine şi din prea aprigă poftă şi din polopitoarea dogorire.

S-a pomenit neputincios de-atîta silă înfierbîntat doritoare.

Dorinţa şi săturarea umplu de durere stările mai presus şi mai prejos ale desfătării.

Dorul sătul, dar totuşi dor, dă o plăcere, plină de dureri.

Zgîrcenia şi risipa se întîlnesc *în aceeaşi dorinţă de a cuprinde şi a dobîndi.*

Mai voia, tot mai voia, ca un risipitor apucător ce era.

În ce constă deosebirea dintre formulările prezente în cele două coloane? În coloana din stînga ni se comunică faptul că trăiri antonimice (deci distincte şi opuse) duc la acelaşi rezultat. În coloana din dreapta ni se comunică faptul că o anume stare, reacţie, comportare are la origine o trăire cu două aspecte simultan opuse.

Iată două versuri în care primele două propoziţii par, iniţial, antonimice, restul frazei luminîndu-le simultaneitatea de trăire unică, prin aceea că aici dihotomia-antonimică este foarte limpede : *Şi cred, şi stau în cumpănă, ca cei/Ce, neîndrăznind să spere, trag nădejde* (Shakespeare *Cum vă place*, Orlando, V, 4, vol. 7, p. 495). Acelaşi proces de clarificare a simultaneităţii a celor două aspecte ale unei singure trăiri apare în *Coriolan: Îmi vine / Să plîng, să rîd; uşor mă simt şi greu* (Idem, Menenius II, 1, vol. 10, p. 245). Isteaţa Cresida îl ispiteşte pe Patrocle cu o antonimie al cărei înţeles îl ştie mincinos : *Cînd te săruţi, primeşti sau dăruieşti?* Răspunsul lui este lucid dihotomic-antonimic : *Primesc şi dau* (Idem, *Troilus şi Cresida*, IV, 5, vol. 8, p. 514). Căci dragostea nu e dragoste cînd primeşte numai şi depăşeşte condiţia umană cînd numai dăruieşte. Personajul lui Thomas Dekker, Firk, din *Sărbătoarea cizmarului*, ne înlesneşte înţelegerea dezvăluirii noului aspect al unui obiect, exclamînd : *O gheată veche care-i nouă* (IV, 3). Personajul, datorită războiului, pierduse urma soţiei sale. Văzînd un pantof vechi al ei o regăseşte. *Ciudată-mpărechere de cuvinte!* Preluăm uimirea lui Theseu după ce ascultase prezentarea piesei în piesă din *Visul unei nopţi de vară*. Într-adevăr te minunezi de astfel de potriveli ! „*O scenă scurtă şi plictisitoare / A lui Pyram şi-a prea frumoasei Thisbea. / Prea tristă comedie*" ... *Trist şi comic? / Scurt şi plictisitor? E, cum s-ar zice, / O gheaţă caldă şi-un omăt fierbinte.* (Idem, *Visul* ..., Theseu, V, 1, vol. 3, p. 393) *.

* Nu ne putem împiedica, acum cînd vedem care este rolul umoristic al dihotomiei-antonimice, construită în scopul ridiculizării preţiosului analfabet, nu ne putem împiedica, spuneam, să nu publicăm şi această splendidă dihotomie-antonimică (la fel de absurdă ca cele înşirate mai sus, debitată cu gravitate de un student al nostru la un examen : „lumina spiritualităţii Tenebre" (cu care prilej a creat şi o funcţie adjectivală ultimului cuvînt).

Tipuri de dihotomii-antonimice (din punct de vedere al conținutului). Într-un studiu mai vechi * încercam o diferențiere între dihotomia-antonimică *negativă* și *pozitivă*, deosebire din punct de vedere al calității. Socoteam dihotomia-antonimică negativă ca fiind concretizarea unei atitudini de dubiu, ca fiind generată de o stare de spirit cinică sau sceptică și ca provocînd o reacție pesimistă în cititor ori ascultător. Iată o pildă : **Regele:** ... *a iubit-o sau nu pe această femeie?* **Parolles:** *Pe legea mea, da, a iubit-o, Sire! Dar cum?* **Regele:** *Cum, rogu-te?* **Parolles:** *A iubit-o, Sire, așa cum iubesc nobilii o femeie.* **Regele:** *Și cum e asta?* **Parolles:** *A iubit-o, Sire, și n-a iubit-o.* **Regele:** *Așa cum tu ești și nu ești un derbedeu. Ce talger cu două fețe!* (Idem, *Totu-i bine* ..., V, 3, p. 170—171). Sau, și mai limpede : **Troilus:** *Dar cînd voi spune cum au uneltit, / Nu voi minți, vestind un adevăr? / (...) Cresida să fi fost? /* **Ulise:** *Eu nu chem duhuri,* **Troilus:** *Nu, n-a fost ea.* **Ulise:** *Ea, fără doar și poate,* **Troilus:** *Tăgăduind, nu-nseamnă că-s nebun.* **Ulise:** *Nici eu. A fost Cresida adineauri.* **Troilus:** *De dragul cinstei femeiești, nu crede! / Gîndește-te că am avut o mamă ; / Bîrfelii ce-o urzesc gurile rele / Nu-i da prilej prin ea să osîndească / Tot neamul ei, și spune : „N-a fost ea!"* **Ulise:** *Dar ce-a făcut ca să-ți păteze mama?* **Troilus:** *Nimic, nimic — de n-a fost ea aceasta (...)* **Troilus:** *Cresida — ea? Nu — e Cresida lui. / Nu-i ea, de are suflet frumusețea! / De-i sufletul Dreptarul jurămîntii, / Și-s sfinte jurămintele, și zeii / se-mbată de-al sfințeniei nectar, / Și-n unitate însăși e o lege, / Nu-i ea, nu-i ea! Sminteală-a judecății / Ce stărui pentru și-mpotriva ta! / Chezaș de două ori! Prin tine mintea / Se poate răzvrăti făr'să se piardă, / Iar nebunia. E ... și nu-i Cresida. / Ciudată-i lupta ce se dă în mine: Ceva ce nu se poate împărți / E mai furcat ca cerul și pămîntul; / Și, totuși, hăul despărțirii lor / Nu are-o crăpătură ca să lase, / Să treacă firul fin al Ariadnei.* (Idem, *Troilus* ..., V, 2, p. 545—547). De la cuvintele „sminteală a judecății" și pînă la finele replicii, găsim o explicație completă a ce anume înseamnă o dihotomie-antonimică. O la fel de limpede definire a trăirii dihotomice-antonimice pune *marele* Will pe buzele lui Proteus, personaj din *Cei doi tineri din Verona: De-o părăsesc pe Iulia, sînt sperjur, / Dac-o-ndrăgesc pe Silvia, deasemeni; / Înșel un prieten, sînt cu-atît mai rău; Și-aceeași forță care m-a-mboldit / La jurămînt mă-mpinge să mi-l calc: / Iubirea m-a-ndemnat, tot ea mă-ndeamnă, / O, amăgire dulce, tu Iubire, / Pe mine, amăgitul, mă învață / Cum să-mi îndreptățesc acest păcat. / (...) N-ar trebui să uit; dar asta fac: / Uitînd ce mi-a fost drag, eu tot iubesc! / O pierd pe Iulia și pe Valentin; / Dar dacă-i țin pe ei, mă pierd pe mine, / Și dacă-i pierd, prin ei mă regăsesc. / Pe mine-n locul luat de Valentin / Și-n locul Iuliei, pe Silvia* (II, 6, vol. 3, p. 66). Comentariul ni se pare inutil. Lăsăm cititorilor plăcerea de a descifra singuri labirintul dihotomic-antonimic din care tocmai ieșim.

Dihotomia-antonimică pozitivă ni se pare concretizare a unei atitudini de euforie ; ea este generată de o stare de bucurie, fericire etc., iar în receptor provoacă o reacție optimistă. În *Totul este bine cînd se sfîrșește bine*, Regele prezintă Dianei inelul : **Regele:** *Îl cunoști? A fost al lui cîndva,* **Diana:** *Eu i l-am dat, fiind cu el în pat.* (V, 3, p. 169)

* Mihai Rădulescu, *Tragedia cunoașterii: Othello*, în „Limbile moderne în școală", București, 1973, vol. I, p. 67—74.

(...) **Regele:** (...) *Inelul, spui, al tău era?* **Diana:** *Da, sire.* **Regele:** *De unde cumpărat, sau dat de cine?* **Diana:** *Nu mi-a fost dat și nu l-am cumpărat.* **Regele:** *Luat cu-mprumut era?* **Diana:** *Nici cu-mprumut!* **Regele:** *Atuncea l-ai găsit?* **Diana:** *Nu l-am găsit!* **Regele:** *De nu era al tău pe nici o cale, / Cum de i-l dași?* **Diana:** *Nu i l-am dat nicicînd.* (V, 3, p. 172—173). Posesorul inelului e de față, în judecată, și Diana, vorbind despre el, continuă să dihotomizeze antonimic pozitiv, exultînd: *Fiindcă-i vinovat și totuși nu e. / El ar putea jura că m-am culcat. / Eu jur că sînt fecioară și n-o știe.* (V, 3, p. 174). *Iar pe domnul, / Ce m-a nedreptățit, cum bine știe, / Deși nu mi-a făcut vrun rău vreodată, / Îl slobozesc pe loc. Nici nu visează / Că, pîngărindu-mi patul de fecioară / Atunci, soția și-a lăsat-o grea, / Și moartă cum e, simte-n pîntec plod. / Ghici ghicitoarea mea: Ce-i mort, dă rod!* (V, 3, p. 174—175). Există o caldă răceală și o reținută bucurie în cuvintele adresate de Coriolan soației sale: *De-aș fi venit pe targă ai fi rîs, / Fiindcă plîngi cînd vezi izbînda mea?* (II, 1, p. 244).

Socotim că este cazul să introducem o nouă categorie, aceea a dihotomiei-antonimice *neutre:* **Solul:** *I-am și înmînat niște scrisori și s-a bucurat nespus: atît de mult încît, pentru ca să nu-și dea pe față bucuria, a izbucnit în lacrimi.* **Leoneta:** *A izbucnit în lacrimi?* **Solul:** *Îi curgeau șiroaie* (Idem, *Mult zgomot pentru nimic*, I, 1, vol. 3, p. 418). Dihotomia-antonimică neutră este o construcție a scriitorului, care nu urmărește comunicarea unei stări de spirit a vreunui personaj. Ea face parte din vasta grupare a jocurilor de cuvinte, e întrucîtva gratuită: **Apemantus:** ... *Hei poete!* **Poetul:** *Ce face filozoful?* **Apemantus:** *Minți!* **Poetul:** *Adică nu ești filozof?* **Apemantus:** *Sînt.* **Poetul:** *Atunci nu mint.* **Apemantus:** *Nu ești poet?* **Poetul:** *Ba da.* **Apemantus:** *Atunci, minți.* (Idem, *Timon*, I, 1, vol. 10, p. 518—519). E util să se compare acest text cu următorul, în care dihotomia-antonimică inițială (din primele două propoziții) se preschimbă într-un joc de cuvinte: *Eu sînt cîinele, ba nu, cîinele e el, eu sînt alt cîine. Nu, cîinele e el și eu sînt eu.* (Idem, *Cei doi tineri* ..., Launce, II, 3, p. 47). Ea, e utilizată ca un mjloc de caracterizare a prostului.

Din punctul de vedere al conștiinței, dihotomia-antonimică poate fi: a) *inconștientă:* **Rosalinda** *(către duce): Ia-mă, tată, căci a ta sînt. (Către Orlando): Ia-mă Orlando, căci sînt a ta.* (Idem, *Cum vă place*, V, 4, p. 501). Rosalinda vorbește dihotomic-antonimic, conform impulsurilor inimii, neștiind că prin aceasta ea semnifică o trăire cu două aspecte simultan opuse; b) *conștientizată: Mi-s rude amîndoi: stăpîn mi-e unul, / Jurata datorie mă îndeamnă / Să-l apăr; celălalt îmi e nepotul. / De rege oropsit, iar cugetu-mi / Și înrudirea noastră-i dă dreptate. / Ei, încotro s-o luăm?* ... (Idem, *Richard II*, York, III, 2, vol. 2, p. 53); ne aflăm în fața exact aceleiași situații, trecută însă prin proba minții; conștientizarea ei nu o înlesnește; dimpotrică, trăitorul percepe în sine angoasa; c) *voită* **Olivia:** *Te rog să-mi spui doar, ce crezi despre mine?* **Viola:** *Că crezi a fi ce-ntr-adevăr nu ești.* **Olivia:** *Același lucru cred și eu de tine.* **Viola:** *Și am dreptate: nu-s ce par a fi.* **Olivia:** *Aș vrea să fii ce-aș fi dorit să fii.* (Idem, *A douăsprezecea noapte*, III, 1, vol. 7, p. 286). Replica la care ne referim (deși a doua și a treia demonstrează perceperea comportamentului dihotomic-antonimic din exterior) este cea de-a patra. Măscăriciul

din *Totu-i bine cînd se sfîrşeşte bine* foloseşte un limbaj dihotomic-antonimic voluntar pentru a sugera altceva decît ce spune : *Nu se simte bine; e sănătoasă, totuşi! E veselă şi bucuroasă nevoie mare! Însă nu se simte bine; dar mulţumim de întrebare, e sănătoasă, slavă domnului, şi nu duce lipsă de nimic; cu toate astea, nu se simte bine* (II, 4, p. 74). Parolles, din aceeaşi piesă, foloseşte dihotomia-antonimică pentru convingere : *Prin faptul că ţi-o pierzi o dată, fecioria poate fi reînnoită în alte zece exemplare, dar dacă ţi-o păstrezi pe vecie, ţi-o pierzi pe vecie;* sau, puţin mai departe : *n-ai decît de pierdut dacă n-o pierzi* (I, 1, p. 18). Dintre aceste categorii, doar ultima e comunicată unui conlocutor : cele două dintîi pot fi comunicate şi ele, dar întîmplător ; logic, însă, ele aparţin domeniului vorbirii cu sine. Trecerea de la dihotomia-antonimică inconştientă la cea conştientă a fost amănunţit analizată de noi în articolul citat (vezi îndeosebi, p. 72—73), tot astfel cum rolul nefast al dihotomiei-antonimice voite poate fi descifrat în întreaga strategie a lui Iago descrisă în acelaşi loc.

În continuare, referindu-ne la zona intelectuală, dihotomia-antonimică poate di *indusă* sau *dedusă*. Spunem că este indusă atunci cînd este provocată de o gîndire dihotomică-antonimică străină : **Pandarus:** (...) *Elena însăşi se jura mai zilele trecute că Troilus, cu toată faţa lui oacheşă — trebuie să recunosc că aşa e — la o adică, nu e oacheşă ...* **Cresida:** *Ba da, e oacheşă.* **Pandarus:** *Pe legea mea, ca să spun adevărul, este şi nu este oacheşă.* **Cresida:** *Ca să spun adevărul, e adevărat şi nu e adevărat.* (Idem, *Troilus ...*, I, 2, p. 397). Ultima replică a Cresidei : este indusă de ezitările dihotomice-antonimice ale lui Pandarus ; ea emite această dihotomie-antonimică pentru a evidenţia absurdul celor auzite, imitativ. Dedusă e o dihotomie-antonimică ce exprimă rezultatul unei analize a împrejurărilor sau trăirilor : *Sfîrşitul, marea alinare! / Voi moartea, moartea: Moarte-mbătătoare, / O, tu hoit sfînt, balsamică duhoare.* (Idem, *Regele Ioan*, Constance, III, 4, p. 119). Sau, tot din aceeaşi piesă : *Cine / În sînge îşi pune mîntuirea, / În sînge o găseşte mincinoasă.* (Pandulph, III, 4, p. 123). Orice dihotomie-antonimică, că este indusă sau dedusă, poate fi *acceptată* ori *respinsă*.

Dihotomia acceptată produce, în continuare, alte dihotomii-antonimice în lanţ. Oare ideile enunţate în următorul text nu puteau fi comunicate şi cu alte mijloace stilistice? Totuşi, Shakespeare a preferat repetiţia dihotomiei-antonimice de început pentru a o face mai pregnantă (gîndind ca stilist) şi pentru că aceasta e caracteristica dihotomiei-antonimice acceptate (gîndind ca psiholog : acest punct de vedere se va clarifica ulterior) : *Faci din credinţă-un duşman al credinţei, / Şi cu zaverancaieri legămîntul / Cu legămîntul, limba cu ea însăşi. /(...) Tot ce-ai jurat e împotriva ta / Şi nici nu poate fi ţinut de tine; / Căci ceea ce-ai jurat a face rău / Nu-i rău cînd e făcut cum se cuvine; / Şi, neîndeplinit, cînd e spre rău, / E-ndeplinit mai bine neţinîndu-l. / Cînd ţi-ai luat un scop greşit, mai bine / E să-l greşeşti. Deşi nu dă de-a dreptul, / Poteca ocolită e cea dreaptă; / Cum focul stinge focu-n rana arsă (...)/ De-un adevăr de care nu eşti sigur / Nu poţi jura ; decît să nu juri strîmb; / Batjocură-ar fi altfel jurămîntul! / Tu, însă, ai jurat să juri doar strîmb, / Cu-atît mai strînb cu cît ţii jurămîntul.* (Ibidem, Pandulph, III, 1, p. 110). Punctele

de suspensie înlocuiesc versuri în care se subliniază că regele Filip a făcut două jurăminte opuse unul celuilalt. Am vrut să evităm această împletire a cascadei de dihotomii-antonimice cu antonimii răbufnind cînd şi cînd. Interesant este însă că şi această antonomie a jurămintelor se rezolvă, în final, tot într-o dihotomie-antonimică pentru că, odată acceptată, această gîndire, ea turbură procesul logic, după cum se va vedea mai departe : *De-aceea juruinţa ta din urmă, / Rostită împotriva celeilalte, / E răzvrătirea ta-mpotriva ta* (*ibidem*). În privinţa dihotomiei-antonimice acceptată de conştiinţă (atît în cazul celei acceptate şi a celei respinse, hotărîrea e luată în zona afectivă a personalităţii), că este indusă sau dedusă, ea poate fi *malignă* sau *benignă*, împărţire privind intensitatea dihotomiei-antonimice. De această intensitate depinde proliferarea dihotomiei-antonimice discutată imediat mai sus. Deci dacă este benignă nu generează alte dihotomii-antonimice şi nu descumpăneşte gîndirea logică, dacă este malignă duce la ambele rezultate (vezi înnebunirea temporară a lui Othello, *op. cit.*). Nu credem că este cazul să insistăm asupra acestei împărţiri.

Aceste diviziuni au fost elaborate ţinînd seama de conţinutul dihotomiei-antonimice.

Tipuri de dihotomii-antonimice (*din punct de vedere al formei*). Referindu-ne la aspectul formal, vom avea următoarele noi categorii: dihotomii-antonimice *simple*, *dezvoltate* şi *artificiale*. Termenii sînt suficient de clari (cu excepţia ultimului) ca să nu fie nevoie decît de exemplificare. a) Dihotomie-antonimică simplă : *Da, o iubesc şi o urăsc.* (Idem, *Cymbeline*, Cloten, III, 5, vol. 11, p. 10). *Sînt astăzi singur la părinţi. Şi fiică / Şi fiu li-s numai eu.* (Sh.,*A douăsprezecea noapte*, Viola, III, 4, p. 265). **Bolingbroke:** *Deci tot nu te-nvoieşti să laşi coroana?* **Richard:** *Ba da şi nu; da — nu* (Idem, *Richard II*, IV, 1, p. 95). b) Dihotomie-antonimică dezvoltată : **Al treilea cetăţean:** *Aţi slujit patria nobil şi n-aţi slujit-o nobil.* **Coriolan:** *Cum să-ţi înţeleg ghicitoarea?* **Al treilea cetăţean:** *Aţi fost flagelul duşmanilor şi biciul prietenilor* (Idem, Coriolan, II, 3, p. 262). **Talbot:** *Rîd, doamnă, căci te-nşeli / Crezînd c-ai prins mai mult decît o umbră ...* **Contesa:** *Cum, Talbot nu eşti tu?* **Talbot:** *Ba da Sînt eu.* **Contesa:** *Deci ţin făptura ta, nu umbra?* **Talbot:** *Nu / Căci sînt doar umbră-a ceea ce sînt eu. / Fiinţa mea întreagă nu-i aici, / Căci ce vezi tu e doar o mică parte / Şi cea mai mică a omului din mine. / De-ar fi aicea Talbot în fiinţă, Înfăţişarea lui măreaţă, vastă, / Nu i-ar putea-o prinde-acoperişul. /* **Contesa:** *Vorbeşte în enigme-acest flecar ... / Tu vrei să fii aici şi totuşi nu eşti! / Cum vrei să-mpaci aceste două feţe?* **Talbot:** *Am să vă dau de-ndată dezlegarea. (Sună din corn. Vuiet de tobe. Bubuit de tun. Porţile castelului sînt zdrobite. Pătrund soldaţi.) Ce spuneţi, doamnă? Oare-acum credeţi / Că umbra doar din Talbot aţi văzut-o? / Priviţi-i braţele şi muşchii, vlaga, / Fiinţa care gîturile-njugă, / Vă spulberă oraşe, fortăreţe / Şi vi le nimiceşte într-o clipă.* (Idem, *Henric VI*, p. I, p. I, II, 3, vol. 6, p. 51—52); c) dihotomia-antonimică artificială se cuvine definită; ea este o construcţie lingvistică artificială ce conţine în acelaşi cuvînt noţiunea simbolizată şi negarea ei : „*Nuncle*" i se adresează Nebunul, Regelui Lear de 17 ori, din clipa în care fiicele sale dovedesc că împărţirea averii făcută de bătrînul rigă fusese judecată anapoda (I, 4, 5, II, 4, III, 2, 4, 6); or, *uncle* (unchiule) era, pe vremea bardului englez, termen

de reverență, iar *n* definește negarea, ca în *ever-never* (vreodată — niciodată) etc.

Tipuri de dihotomii-antonimice (din punct de vedere al manifestării). — Structurile dihotomice-antonimice nu se manifestă numai în limbaj, ca figuri de stil, ci și în comportament, așa după cum s-a putut deduce lesne din multe exemple anterioare. Mai mult, ele pot fi detectate în relațiile sociale dintre personaje. Așadar, se pot analiza *structurile dihotomice-antonimice de limbaj, comportamentale* și *situaționale.* Asupra celei dintîi categorii nu vom reveni. Iată însă cîteva exemple pentru structura comportamentală : *Și Iud-a sărutat / Pe Domnul și, urîndu-i fericire, / În sinea lui gîndea să-i facă rău.* (Idem, *Henric VI*, p. III, Gloucester, V, 7). **Gloucester**: *Așa cum drept e că n-ascund nimic, / Ajută, Doamne!* **Winchester**: *Ajută, Doamne-așa / Cum altul mi-este gîndul decît vorba* (Idem, *Henric VI*, p. I, III, 1, p. 72). Măștile și travestiurile care bîntuie literatura Renașterii sînt dovezile unor comportări dihotomice-antonimice traductibile prin celebra replică a lui Iago : *Nu sînt cel care sînt* (Idem, *Othello*, I, 1,). O gîndire dihotomică-antonimică (reflectată în limbaj) duce la un comportament dihotomic-antonimic. Un comportament dihotomic-antonimic creează o situație dihotomic-antonimică. În *Zadarnicele chinuri ale dragostei* curtezanii Prințesei și însoțitoarelor ei sosesc mascați. Prințesa hotărăște ca și toate fetele curtate să se mascheze la rîndul lor, schimbîndu-și și hainele între ele (travestirea, mijloc grosolan de dihotomizare-antonimică concretă a realității). **Katharina**: *Dar care-i țelul schimbului, prințesă?* **Prințesa**: *Am chef să-i fac obrazul să le crape. / Ei caută să-și bată joc de noi. / Să-mi bat de-a lor batjocură joc, voi! / Crezîndu-se cu-aleasa, or să-și spună / Simțirile, și-i vom avea la mînă. / La cel dintîi prilej, cînd i-om zări / Fără de măști, îi vom hiritisi* (V, 2, vol. 3, p. 250). *Îmblînzirea scorpiei* s-ar cuveni analizată ca o piesă prin excelență pildă de dihotomii-antonimice situaționale. Curtea lui Petruchio, impunînd gîndirii Catarinei o dihotomizare-antonimică a realității, trama progresează către o dihotomizare-antonimică a celor două surori, Catarina văzîndu-se, în final, a fi cea ascultătoare, iar sora ei dimpotrivă.

Aci este utilă o cercetare a romanului *Don Quijote*, în sensul discernării metodelor quijotești de intrare în *criza dihotomică-antonimică a gîndirii* (prin aceasta înțelegem momentul în care un om, alias personaj, începe să vorbească sau să se comporte dihotomic-antonimic). a) Intrarea în criză ca rezultat al euforiei personajului. Despre han ni se spune : *Își făcu singur nălucă, închipuindu-și-l castel* (vol. I, p. 42). Un jugănar cîntă din trișcă, *lucru care sfîrși prin a-l încredința pe don Quijote (...) că-i aduseseră la cină și muzicanți* (I, 47). Avem de-a face cu o *substituire* a realității care îi înlesnește cavalerului o *invertire* personală : *Castelanul cără fără zăbavă un cărțoi (...), veni împreună cu cele două pomenite domnițe la locul unde străjuia don Quijote, căruia i se porunci să îngenuncheze* (I, 55). b) Intrarea în criză datorită deprimării personajului. Bătut măr, se refugiază în declamarea unei balade eroice, ajungînd să-l confunde pe consăteanul ce l-a ajutat cu unul din personajele cîntului ; la fel și pe sine însuși (I, 68). E o dublă dihotomizare-antonimică a relității : personajului literar i se descoperă identitatea cu personajul închipuit, tot astfel cum acestuia i se descoperă identitatea cu persoana. Care este puntea de legătură dintre realitate și plăsmuire? Personajul literar e

caracterizat prin fapte de arme ficţiune. La fel, Don Quijote. Aşadar, am putea afirma (fără a sări prea multe etape) că relaţia dintre *eul real* şi *eul virtual* e una dihotomică-antonimică, adică o unitate cu două aspecte coexistînd simultan şi tinzînd să se anuleze unul pe celălalt, într-o unitate neîmpărţibilă. c) Intrarea în criză datorită unui impuls către mai-mult-ca-posibilul (termenul ne-a fost dictat de caracterul fatic al comentariului cervantesc) : *Primele zvîcniri ale inimii nu stau în puterea omului* (I, 257) sau : *Toate cîte le vedea înaintea ochilor lesne şi le croia pe măsura trăsnelilor lui cavalereşti şi rătăcitorului său cuget* (I, 262). d) Intrarea în criză prin situaţionarea comparativă în funcţie de crize din trecut : (*Domnilor, (. . .) atîtea lucruri ciudate mi s-au întîmplat în castelul acesta (. . .) că nu m-aş încumeta să spun (. . .) nimic sigur cu privire la ceea ce se află într-însul* (II, 294). e) Intrarea în criză prin influenţă. În munţii Sierra Morena ascultă povestea unui nebun din dragoste. Hotărăşte să-l imite. În optarea către nebunia programată oscilează între a imita furiile lui Orlando sau melancolia lui Amadis. Va imita firescul celui din urmă, dar în chip nefiresc (I, 333, 351 ş.u.). f) Intrarea în criză datorită bunei credinţe. Încrederea ce o are în Sancho îl face s-o ia pe falsa Dulcinee (îşi dă seama de vulgaritatea şi urîţenia ei) drept idealul visurilor sale.

Metodele de inducere a mecanismului dihotomic-antonimic al gîndirii sînt următoarele : a) Inducere prin comparaţie. Atunci cînd pacifică lupta generală de la han stîrnită de descoperirea de către bărbier a ligheanului său, don Quijote o compară cu *încăierarea de pe cîmpul lui Agramante*, îi îndeamnă pe *oidor*, şi pe preot *să facă*, *unul*, *pe regele Agramante şi celălalt*, *pe regele Sobrino*. Comparaţia se preschimbă în metaforă situaţională, iar aceasta devine dihotomie-antonimică (II, 299 — 301). b) Inducere prin contaminare. Sancho, deşi căsătorit, visează la o domniţă pe care *stăpînul i-ar putea-o da pe loc drept soaţă legitimă* (I, 275). Nebunia programată / imitativă a cavalerului ne introduce într-o civilizaţie dihotomică-antonimică a travestiului şi a măştii, descrisă în întreg volumul II. Dorotea, iubita lui Fernando, se travesteşte în cioban, în prinţesa Micomicona. Preotul şi bărbierul folosesc diverse travestiuri şi măşti. Cardenio se travesteşte şi el. Luscinda, logodnica lui, don Fernando şi ceilalţi însoţitori ai săi poartă măşti. Dorotea asistă la o discuţie a celor din urmă cu un văl pe faţă. Don Pedro se deghizează în două rînduri.

Mecanismul gîndirii dihotomice-antonimice. — A crea o figură de stil sau a o percepe în realitate presupune o operaţie specifică a gîndirii. Toate figurile care echivalează două elemente ale realităţii în baza unui ce comun îşi datorează originea unui mecanism al gîndirii posibil datorită unei deschideri a conştiinţei către realitate, presupunînd realitatea ca reductibilă, în ultimă instanţă, la unitate. Dihotomia-antonimică este rezultatul stilistic al unei gîndiri dezvoltînd intuiţia că realitatea are două chipuri simultan opuse chiar şi în esenţa ei. Într-un alt articol al nostru*, am încercat să explicăm posibilitatea acestor trăiri ce se dezvăluie simultan în două feluri. Necesităţile prezentării de faţă ne obligă să rezumăm această teorie. Remarcăm faptul că conştiinţa reflectă Prezentul

* Mihai Rădulescu, *Gîndirea dihotomică-antonimică în literatura elisabetană*, în „Limbile moderne în şcoală", 1975.

în două chipuri, oglindite în gramatică prin două aspecte ce presupun simultaneitatea. Un prezent nelimitat (aspectul nedefinit): „noaptea, cerul este acoperit de stele" şi un prezent al momentului vorbirii (aspectul progresiv): „tocmai citesc", „je suis en train de lire", „I am reading" etc. Cel dintîi aspect reprezintă o însumare nelimitată de momente progresive ale trăirii. Trecutul devine astfel o însumare negativă de momente progresive ale trăirii, iar viitorul un non-prezent aleatoriu. Simţul realităţii ne situează în momentul trăirii. Memoria actualizează trecutul, suprapunîndu-l peste momentul trăirii. Imaginaţia actualizează viitorul, suprapunîndu-l peste momentul trăirii. Deci noi percepem fie a) momentul trăirii + (— n. momente ale trăirii), fie b) momentul trăirii + (n. momente ale trăirii posibile). Prin transfer, orice obiect al gîndirii poate astfel dobîndi dubla caracterizare *este şi nu este* (Prezent + (— Prezent) ori Prezent + Non-prezent). Montaigne descrie cazul unui condamnat la moarte, ulterior graţiat. Odată dezlegat, se descoperă că a murit. Pentru el moartea (viitorul) s-a actualizat, a fost unul din cele două aspecte dihotomice-antonimice ale momentului trăirii. Condamnatul a lunecat cu uşurinţă de pe o faţă a realităţii pe cealaltă, trăindu-şi viitorul azi (I, XXI). Tot el scrie, în acelaşi capitol: *Asudăm, tremurăm, pălim şi ne roşim de zbuciumul închipuirilor noastre şi trupul nostru, întins între perne, frămîntat de îndemnul lor, uneori se înfioară pînă a trăi şi moartea.* Exemplu de actualizare a trecutului găsim tot în *Eseuri* (II, VI). Montaigne a fost grav accidentat. Fiind socotit aproape mort este cărat spre casă, cînd o vede pe soţia sa alergîndu-i în întîmpinare, mai mult împleticindu-se decît în picioare: *ei spun că m-am apucat a porunci să se aducă un cal soţiei mele*, povesteşte autorul. *Ar părea că această vedere ar fi trebuit să pornească dintr-un suflet treaz: cu toate acestea nu eram nicidecum treaz, erau gînduri fugare (. . .) iscate de simţuri înseşi, ca din puterea unei obişnuinţe.* E clară actualizarea trăirilor trecute („obişnuinţa") şi conştientizarea lor ca alt chip al momentului progresiv al trăirii. Dorim să subliniem că nu este vorba de asocierea a două timpuri antonimice deoarece — Prezentul face parte din Prezentul nelimitat, care are şi un alt aspect: Prezentul progresiv.

Aşa cum am mai spus-o, acceptarea gîndirii dihotomice-antonimice poate duce la turburări ale logicii. În acelaşi articol *(Gîndirea dihotomică-antonimică în literatura elisabetană)* facem o analiză amplă a cîtorva fraze din *Eseul XXXI (Despre bănuială)*, în care surprindem o situaţie rarisimă: nu construirea unei dihotomii-antonimice de către un literat ci apariţia ei în procesul unei meditaţii neorganizate şi influenţa ei (după reechilibrarea gîndirii) întru scăderea calităţii de combativitate a argumentaţiei dusă pînă la o dezertare în faţa răului. În paralel cu o altă ilustrare din acelaşi material (VI, *Despre simulare şi disimulare*) dorim să prezentăm roadele negative ale gîndirii dihotomice-antonimice atunci cînd este stăpînită şi manevrată după voie; *Cel pentru care trădezi pe unul, căruia tot pe atît de binevenit eşti, nu ştie el oare că vei face cu el de asemenea? Te socoteşte om netrebnic, cu toate că ascultă şi trage folos de la tine, făcîndu-şi trebile cu făţărnicia ta: căci oamenii cu două feţe sînt folositori în cele ce-ţi aduc, dar trebuie să ai grijă ca ei să ducă cu dînşii cît mai puţin* (Montaigne, *Eseuri*, III, I). Astfel, comportarea dihotomică-antonimică a trădătorului impune o comportare dihotomică-antonimică

a celui în favoarea căruia trădează (sînt acesta — sînt altul). Aceeași comportare dihotomică impune aceluia în favoarea căruia se trădează o comportare similară față de trădare însăși (cred — nu cred) ajungîndu-se, deci, la sistemul în lanț al „spionului spionat".

Desigur, datoria noastră ar fi să delimităm, pe rînd, dihotomia-antonimică de toate figurile de stil ce pun față în față două elemente antitetice; dar, pe de o parte, spațiul nu ne-o îngăduie, pe de alta, analizei aspre și minuțioase căreia am supus figura de stil descoperită de noi s-ar cuveni să-i opunem o analiză la fel de riguroasă a figurilor termen de comparație, muncă pe care nădăjduim s-o putem face pe viitor. Căci, cititorul va fi de acord, definiții cum sînt următoarele (despre folosirea aceluiași exemplu preferăm să nu pomenim) nu pot constitui baza unei cercetări multidimensionale ca aceea pe care o întreprindem. Deschizînd ediția a II-a a *Dicționarului de terminologie poetică* de Gh. Ghiță și C. Fierăscu (Editura Ion Creangă, 1974) citim la p. 62 : **Antonim** *(din grecește* **anti**, *contra și* **onuma**, *nume). Cuvînt cu sensul opus altui cuvînt corelativ (frumos — urît; luminos — întunecat; bun — rău; înger — demon etc.). Antonimele se întîlnesc frecvent în antiteze, tocmai pentru a întări și contrastul sugerat de antiteza respectivă. Ex.,: „Iar în* **lumea** *asta* **mare**, *noi copii ai* **lumii mici**, *(Facem pe pămîntul nostru mușunoaie de furnici" Eminescu, Scrisoarea I.* Iar la p. 94 : **Oximoron** *(din grecește* **oxys**, *mușcătură și* **moros**, *nebun). Figură de stil constînd din alăturarea a doi termeni contradictorii, alăturare din care rezultă o necruțătoare ironie sau un usturător adevăr. În poezie,* **oximoronul** *e folosit pentru exprimarea unor imagini puternice. Ex. : „Iar în lumea asta* **mare**, *noi copii ai lumii* **mici**, */ Facem pe pămîntul nostru mușunoaie de furnici". Eminescu, Scrisoarea I. Ce-un secol* **ne zice**, *ceilalți o* **dezic** *... / Decît un vis searbăd, mai bine nimic. Eminescu, Mortua est*; (sublinierile aparțin autorilor).

Bineînțeles o cercetare științifică nu pleacă de la definițiile unui dicționar. Dar definițiile unui dicționar atît de recent oglindesc stadiul cercetărilor științifice folosite pentru documentare.

Figurile de stil ca mijloc de cunoaștere. O știință nouă: stilistica antropologică. În limbajul și practica de zi de zi a psihologilor și psihiatrilor, la semnalul dat de psihanaliză au intrat termeni ca simbolul, alegoria, mitul, asociația-liberă, ticul verbal, umorul etc. Ei sînt folosiți pentru marcarea unor semnale ale anumitor stări psihice ori maladive sau pentru determinarea vreunor boli. Dar știind că formularea și manipularea unei figuri de stil presupune o capacitate specifică a gîndirii, cu un mecanism propriu (exceptînd cazul că un grup de figuri de stil poate alcătui o largă familie pentru originarea cărora nu este necesară decît o capacitate intelectuală) cercetarea figurilor de stil în lumina analizei precedente poate duce la o îmbogățire a cunoștințelor umane asupra modului cum funcționează (se desfășoară) gîndirea. Dacă utilizarea unor termeni stilistici a fost făcută pînă acum de către psihologie etc. curativ, s-ar putea ajunge la o folosire preventivă, utilizînd datele propuse de o posibilă știință nouă, *stilistica antropologică*, a cărei metodă am încercat să o exemplificăm în mult prea sumara expunere ce avem în față. Pentru a deschide apetitul cercetătorului vom arăta că există și alte figuri de stil ce pot duce la o mai complexă înțelegere a omului. În teza sa de doctorat, prof. dr. Leon Levițchi, *Procedee specifice de subliniere lingvistică a mesajului sha-*

kespearin (ms. dact., p. 122—129), încearcă să grupeze funcțiile antonimelor din opera dramaturgului englez. Citățm punctele a), c) și e) ce ni se par a semnala zone interesînt în aceeași măsură antropologia ca și stilistica, dacă nu în măsură mai mare : a) (antonimele) *ca elemente ale prefigurării și anticipării*, c) *în momente de cumpănă, de îndoială*, e) *ca elemente care, alături de repetiții etc., scot în relief caracterizări, sentimente, idei.* Iată o altă pildă de figură de stil preschimbată în figură de comportament mai puțin frecventată de psihologi (sau altfel). Unui medic i se descriu crizele de lunatism ale Lady-ei Macbeth, cînd aceasta apare pe scenă : **Doctorul:** *Ce-o fi făcînd acum? Uite-o cum își freacă mîinile.* **Doamna:** *E o deprindere de-a ei, ca și cum s-ar spăla pe mîini. Am văzut-o făcînd așa un sfert de ceas fără întrerupere.* **Lady Machbeth:** *Aici tot mai văd o pată (. . .)* **Lady Machbeth:** *(. . .) Cum? Mîinele astea n-au să mai fie curate?* (V, 1 vol. 9). Interpretarea psihologică uzuală va spune că șocul la vederea sîngelui a fost atît de puternic, cu prilejul crimei, încît s-a imprimat în memorie, ca fiind mai simplu de reținut decît întreaga desfășurare a evenimentelor. De asemenea, de amintirea petei de sînge se leagă cenzurarea crimei și dorința eliminării ei din memorie. Este foarte adevărat. Dar nu e mai puțin adevărat că avem de-a face cu o metonimie. Or, un termen ultim al analizei metonimiei (că e figură de stil, metonimie de comportament etc.) ar fi că gîndirea noastră percepe *totul* în individ. Următorul fragment din *Cum vă place* (III, 2) explicitează modul în care metafora înlesnește înțelegerea realității : **Rosalinda:** *Vezi bine că nu, domnule. Timpul n-are același mers pentru toți oamenii. Și am să-ți spun îndată cu cine merge Timpul în buiestru, cu cine la trap, cu cine în galop și, în sfîrșit, cu cine stă pe loc.* **Orlando:** *Spune-mi, te rog, cu cine merge la trap?* **Rosalinda:** *Ei bine, află că merge-n trap sîcîitor cu fata mare, de la logodnă pîn'la cununie. De-ar fi doar un răstimp de șapte zile, atît de greu se mișcă Timpul, că cele șapte zile-i par lungi cît șapte ani.* **Orlando:** *În buiestru cu cine merge Timpul?* **Rosalinda:** *Cu popa care nu-nțelege o boabă latinește și cu bogatul care nu e bolnav de gută: căci neavînd habar, de-nvățătură, întîiul adoarme cît ai zice pește, iar celălalt, scutit de suferință în veselie viața și-o trăiește. Unul nu simte povara învățăturii searbede și-obositoare, iar celălalt nu duce-n cîrcă povara lipsurilor ucigătoare. Deci cu aceștia doi Timpul merge în buiestru etc., etc.*, Nu are rost să continuăm citatul, încă o dată pe atîta de lung. Nădăjduim că aceste noi porți deschise să stimuleze gustul cercetătorului pentru stilistica antropologică neuitînd că gîndirea exprimă întreaga ființă umană dar se exprimă și pe sine însăși în totalitatea tiparelor ei ; or, în studiul de față, tocmai aceasta am dorit să reliefăm, oricît de parțial am făcut-o.

★

Notă: Pentru citate s-au folosit următoarele lucrări :

Cervantes, Saavedra, Miguel de, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 4 vol. București, Editura pentru literatură, 1969.

Montaigne, Michel de, *Eseuri*, 2 vol., București, Editura Științifică, 1966.

Shakespeare, William, *Opere*, 11 vol., București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955 — 1963.

VANINA NICOLAE

RECONSTITUIRI ŞI RESTITUIRI: PE URMELE POETICII MODERNE

Biografia şcolii formale ruse ar fi incompletă dacă am omite legătura ei organică cu mişcarea poetică efervescentă a epocii. Curentele şi şcolile poetice de la începutul secolului XX, cunoscute sub numele de simbolism, futurism, imaginism sau acmeism, favorizau puternic tendinţa acesteia spre reducerea „făpturii literare" la existenţa ei lingvistică datorită unui spirit experimental precumpănitor care reclama o nouă atitudine faţă de cuvîntul poetic. Surprins în dinamica sa internă dirijată şi totodată departe de a fi previzibilă, „cuvîntul-cămilă" (Maiakovski), împovărat de multiplele semnificaţii mai mult sau mai puţin automatizate prin obişnuinţa asociaţiei s-a dovedit a fi decompozabil în mai multe elemente constitutive funcţionînd ca un sistem şi, în consecinţă, a fost supus la un tratament teoretic mai diferenţiat privind structura şi valenţele lui semantice relevate într-un context lingvistic dat. „Despuierea" cuvîntului de semnificaţiile lui practice conotative, procedeu cultivat de simbolism, pe de o parte, şi inclinaţia voită a futurismului spre asimilarea poetică a unei „limbi de pe stradă", spre încălcarea canoanelor privind construcţia sintactică şi lexicală a poeziei, renunţarea la „rima-tismul" tradiţional, pe de altă parte, au sporit considerabil interesul teoretic pentru natura şi sursele poeticităţii, au impus o nouă interpretare a unor probleme vechi ale poeticii.

O justificare teoretică a introducerii perspectivei lingvistice în studiul poeticii ne oferă V. Jirmunski în lucrearea sa *Probleme ale teoriei literaturii* (1916 — 1926). Ea are încă un caracter pronunţat empiric, deoarece autorul recurge la o simplă selectare a acelor probleme ale poeticii care se comportă concomitent şi ca probleme ale lingvisticii :

1. Foneticii din lingvistică îi corespunde problematica eufoniei în cadrul poeticii tradiţionale în măsura în care sunetele limbii nu pot fi ignorate de poet ca mijloace artistice de expresie (succesiunea silabelor, intonaţia etc.)

2. Paralelismul sintactic, inversiunea, folosirea propoziţiilor nonverbale, interogative sînt procedee de asimilare poetică a construcţiei sintactice pe care cercetările de sintaxă poetică trebuie să le analizeze în toată „tehnicitatea" şi „sistemicitatea" lor, nu separat însă de contextul artistic.

3. Capitolul lingvisticii care deja şi-a cucerit locul în poetică — semantica — se adaptează la intenţia poeticii de a studia cuvîntul ca o temă poetică, semnificaţiile lui poetice precum şi diferitele procedee de

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 4, p. 499—505, Bucureşti, 1975

a decupa grupuri semantice (metaforă, comparaţie, metonimie etc.). Problemele propriu-zis stilistice Jirmunski le plasează fără echivoc în sfera preocupărilor lingvisticii poetice, întrucît „ea analizează fenomenele lingvisticii generale prin prisma finalităţii artistice sui generis" [1].

O argumentaţie mai dezvoltată găsim în studiul lui Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, inclus în volumul *Essais de linguistique générale* (1963). Deşi studiul aparţine unei perioade mai avansate de colaborare a poeticii şi lingvisticii în cadrul structuralismului modern, se poate recunoaşte uşor o anumită filiaţie între acesta şi ideile emise de autor cu cîteva decenii în urmă. În lucrarea *Poezia rusă modernă*, publicată în 1921, R. Jakobson asimilează poezia limbii în ipostaza sa estetică (textual : în funcţionarea sa estetică) [2] şi introduce termenul de „literaritate" care echivalează în fond cu determinarea esenţială a fiinţei literare. Repunerea întrebării : „ce face dintr-un mesaj verbal o operă literară?" în contextul studiului său mai recent serveşte intenţiei autorului de a demonstra că răspunsul căutat nu poate fi găsit în afara acelor investigaţii lingvistice care urmăresc cum anume poezia realizează o reevaluare totală a discursului şi a tuturor compozanţilor săi, oricare ar fi ei [3], în vederea obţinerii unui simbolism sonor, a unei relaţii specifice între sunet şi sens.

Din punct de vedere metodologic intră în funcţiune următorul principiu : structurile poetice îşi menţin specialitatea, dar nu se opun celorlalte structuri verbale. Jakobson l-a intuit încă în primele sale lucrări atunci cînd considera că orice fapt al limbajului poetic este asimilat inevitabil printr-o confruntare a acestuia : cu o tradiţie poetică activă, cu limbajul practic al prezentului şi cu posibilitatea faptului poetic vizat de a deveni, la rîndul său, o nouă tradiţie poetică" [4].

Aşadar, „comunicînd" cu lingvistica, poetica nu-şi pierde identitatea ci, din contră, circumscrie mai riguros particularităţile obiectului său de cercetare. Limbajul poetic, exercitînd în principiu cele trei funcţii fundamentale ale oricărei limbi : cea emotivă, conotativă şi referenţială, se specifică prin aceea că el vizează mesajul ca atare, luat în sine [5]. Ceea ce constituie funcţia poetică nu poate fi studiat în afara clarificării unor probleme generale ale limbajului, tot aşa cum, pe de altă parte, sfera de manifestare a funcţiei poetice nu poate fi redusă la domeniul poeziei.

Incontestabil, colaborarea poeticii cu lingvistica a fost privită de formaliştii ruşi ca o sursă de revitalizare a celei dintîi şi, mai ales, drept calea unei eliberări substanţiale de subiectivismul psihologic ruinător ce domina în acea vreme teoria literaturii. Dar această colaborare nu degenerase încă într-o nouă dominaţie.

În lucrarea revăzută sub titlul *Melodica versului liric rus*, B. Eihenbaum subliniază diferenţa de principiu între abordarea lingvistică şi abordarea poetică a operei literare : pentru un lingvist ea rămîne „un fenomen al limbii", pe cînd un teoretician al poeziei o studiază din punctul

---

[1] V. Jirmunski, *Probleme ale teoriei literaturii* (în l. rusă), 1928, p. 45.
[2] R. Jakobson, *Poezia rusă modernă* (în l. rusă,) Moscova, 1921, p. 11.
[3] R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 1963, p. 248.
[4] R. Jakobson, *Poezia rusă modernă* (în lb. rusă), Moscova, 1921, p. 4.
[5] R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 218.

de vedere al procedeelor stilistice utilizate. „Perspectiva poetică apare conturată odată cu decuparea limbajului poetic din ansamblul fenomenelor lingvistice ca o activitate avînd propriul său scop" [6] şi, spre deosebire de lingvistică, se fundamentează pe un principiu teleologic.

Studiul sistemului procedeelor stilistice şi al raţiunii utilizării lor într-o operă literară dată se deosebea avantajos de comentariile, pretins estetice, în jurul unor idei vagi ca, de pildă, „atmosfera lirică" sau „eul poetic". În acest sens se poate vorbi de o înclinaţie spre pozitivism a şcolii formale ruse, călăuzită în cercetarea literară de un ideal ştiinţific, aproape tehnologic [7] — pozitivism, e drept, luat într-o accepţiune mai moderată, care nu presupune refuzul oricărei inspiraţii şi situării filozofice (respectiv, estetice) a unor cercetări mai delimitate şi mai instrumentate metodologic.

După o succintă apreciere a lui O. Brik, OPOIAZ-ul îşi propune să studieze „legile producţiei poetice", să elucideze astfel de probleme : de ce poeţii recurg la un anumit gen de procedee, ce determină apariţia unui procedeu nou, cum anume dispar procedeele vechi epuizîndu-se artisticeşte [8]. Termenul de „procedeu", atît de frecvent în studiile vizate, desemnează orice formaţie lingvistică (pînă şi un cuvînt izolat) care exercită o anumită funcţie estetică în configurarea operei literare. El nu mai trimite pur şi simplu la ideea unei tehnici de construcţie formală, de „împodobire", întrucît formaţiile verbale se integrează indisociabil conţinutului operei date. Tocmai de aceea analiza lingvistică a limbajului poetic apare atît de contopită cu examinarea sa în perspectiva exigenţelor poeticii adoptate.

Studiul lui I. Tîneanov *Probleme ale limbajului poetic* (1924) se înscrie net printre lucrările de rezistenţă, consacrat uneia din „temele de reflecţie notabile" (Jakobson) ale şcolii formale ruse. Autorul sintetizează observaţiile sale asupra naturii cuvîntului poetic, pe care mai înainte îl studiase în contextul unor genuri poetice „arhaice" (oda în creaţia lui Lomonosov) şi moderne (poezia lui Hlebnikov).

Un reper metodologic foarte important pentru structurarea lucrării sale îl constituie convingerea autorului că „nu trebuie să pornim de la cuvînt ca de la un element ultim al artei literare, ca de la un fel de „cărămidă" din care se construieşte edificiul ei", dimpotrivă, trebuie să ţinem seama că „acest element este decompozabil în mai multe şi mai fine elemente lingvistice" [9]. Această înclinaţie către o analiză „microscopică" aplicată deopotrivă cuvîntului poetic şi evoluţiei istorice a unui curent literar, i-a deschis criticului-savant calea spre îmbinarea fericită între o descriere empirică a faptelor literare şi formularea unor ipoteze îndrăzneţe, „preparatele verbale" supuse observaţiei la „microscopul" inteligenţei excepţional de dotate şi exersate îi dezvăluiau firele sale tainice de legătură cu „întregul " fiinţei literare în onto- şi filogeneza ei. B. Eihenmubaum, într-un studiu pe care i-l consacră, îl califică pe Tîneanov drept

---

[6] B. Eihenbaum, *Despre poezie* (în l. rusă), Moscova, 1969, p. 337.
[7] R. Wellek, *Conceptele criticii*, Univers, Bucureşti, 1970, p. 69.
[8] „Revista LEF", nr. 1, 1923 (în l. rusă).
[9] I. Tîneanov, *Probleme ale limbajului poetic*, Leningrad, 1924, p. 35.

întemeietorul unui capitol nou al ştiinţei literaturii ; un capitol care, prin stilul de cercetare, se apropie de cel al fizicii teoretice [10].

Lucrarea a fost scrisă într-o perioadă cînd, după aprecierea lui Tîneanov însuşi, proza a învins poezia. În articolul *La răscruce de timp*, scris anterior, această victorie de moment a prozei este pusă însă pe seama inspiraţiei unor forme „arhaice", pe seama lipsei de căutări înnoitoare, cu toate riscurile lor de eşec. Unei astfel de victorii Tîneanov îi preferă „insuccesele" poeziei postsimbolice. Şi aceasta întrucît impasul relativ în care se afla poezia vremii, după părerea lui, s-ar datora încercării de a regăsi propriul său specific, raportat la o nouă sensibilitate poetică a vremii, unei negări violente a formelor tradiţionale epuizate.

Analizînd situaţia concretă a mişcării literare, Tîneanov formulează ideea sa de bază a principiului de construcţie. Sensul imediat al acestui concept ne sugerează existenţa unei dominante în structura formală a operei. Tîneanov urmăreşte felul în care acţiunea acestui principiu determină dinamica formei artistice prin stabilirea relaţiilor de subordonare între factorii ei constitutivi : „unitatea operei se prezintă nu ca o entitate simetrică circumscrisă, ci ca o entitate dinamică progresivă ; între elementele ei ... există totdeauna un semn dinamic de corelare şi integrare" [11]. Atunci cînd opera nu ne oferă acest „spectacol" al interacţiunii diferiţilor factori formali în interiorul ei, cînd nu mai sesizăm un factor dominant şi acţiunea lui „deformantă" asupra celorlalţi factori, ea încetează să fie percepută ca atare, devine victima unui automatism. Din contră, succesul şi vitalitatea unor forme noi se explică de regulă prin faptul că ele reuşesc „să restabilească dinamica relaţiilor dintre factorii constitutivi" [12], o fac sesizabilă în actul de receptare. Sarcina cercetătorului constă, după părerea autorului, tocmai în relevarea caracterului specific al interacţiunii factorilor ce concură la constituirea dialectică a formei.

Principiul de construcţie în poezie este *ritmul*. El oferă limbajului poetic un plus specific şi dezvăluie în toată complexitatea sa problema versului. Se subliniază însă că nu organizarea ritmică în sine ţine de specificul poeziei, ci acţiunea determinată a ritmului atît asupra instrumentării fonice a versului, cît şi asupra cîmpului semantic al cuvîntului poetic. Făcînd comparaţia între „poezia în proză" şi „romanul în versuri", Tîneanov conchide că diferenţa dintre poezie şi proză nu este egală cu cea dintre vorbire sistematică şi nesistematică din punct de vedere fonetic : ea stă în rolul funcţional diferit pe care îl joacă ritmul în ambele cazuri. Ca rezultat al acţiunii ritmului în interiorul versului se realizează „unitatea şi intensitatea conexiunilor poetice între cuvinte". Aceasta, la rîndul său, duce la dinamizarea materialului vorbirii poetice, activînd nucleul semantic al cuvintelor. Tîneanov urmăreşte în detaliu cum anume se formează unităţile ritmice ale versului printr-o acţiune de subordonare pe care o exercită principiul de unificare a versului anterior asupra principiului de unificare a versului următor. Tocmai această relaţie produce senzaţia „curgerii" formei poetice şi constituie efectiv caracterul totodată secvenţial şi continuu al vorbirii poetice.

[10] B. Eihenbaum, *Despre proză*, Moscova, 1959, p. 390.
[11] I. Tîneanov, *Probleme ale limbajului poetic*, 1924, p. 10.
[12] *Ibidem*, p. 13.

Unitatea, densitatea versului, dinamizarea şi succesiunea materialului vorbit în vers, efecte obiectivate ale acţiunii ritmului — modifică substanţial semantica poetică. În capitolul II al lucrării, intitulat *Sensul cuvîntului poetic*, autorul ilustrează cum „cuvîntul se modifică din punct de vedere semantic în funcţie de importanţa lui ritmică" [13]. Un exemplu elocvent în această privinţă ni-l oferă cazul accentuării semantice a unor cuvinte care se află la capătul versului, marcînd întreruperea liniei intonaţionale. Modificarea sintaxei sub influenţa ritmului îşi găseşte de asemenea utilizarea semantică pe linia dinamizării versului.

Unitatea şi intensitatea conexiunilor poetice între cuvinte în cadrul versului modifică în primul rînd raportul dintre sensul principal şi sensul secund (figurat) al cuvîntului poetic. Se produce „semasiologizarea" cuvîntului, adică intensificarea sensului secund pe seama celui principal. Sensul figurat al cuvintelor într-un vers, datorită densităţii acestuia, realizează un sens de grup, „ce planează în afara legăturii semantice între componentele propoziţiei" [14]. Există un fenomen de contagiune: ca urmare a densităţii sale, versul capătă o coloratură lexicală uniformă, o tonalitate lexicală generală care se manifestă gradat, pe măsura desfăşurării poeziei date. Această „semantică aparentă" — ea ne aminteşte de situaţia în care, după expresia lui Goethe, cuvîntul pare a fi lipsit de semnificaţie şi totuşi ne spune ceva, — a fost cultivată de simbolism. „Simboliştii — remarcă Tîneanov — utilizînd cuvintele în afara relaţiilor lor cu indiciul principal al sensului lor, reuşesc să obţină o neobişnuită intensificare a semnificaţiilor secunde, o semnificaţie aparentă şi astfel încît aceste semnificaţii ... devin fundalul semantic general" [15]. Dificultatea receptării unei poezii simboliste se datorează tendinţei, pe care a întreţinut-o poezia nesimbolistă, de a asimila semantica aparentă sensului principal al cuvintelor integrate. Din această cauză, spune Tîneanov, poezia simbolistă ni se pare adesea un fel de „ghicitoare", dar ea apare ca atare atît timp cît nu ţinem cont de faptul că intensificarea semnificaţiilor figurate duce la deformarea mediului semantic curent al cuvîntului" [16].

Complexitatea semantică proprie poeziei este generată de dubla poziţie a cuvîntului în construcţia versului: el devine membru al celor două versuri consecutive deodată. Ceea ce R. Jakobson va formula ulterior în termenii mai riguroşi ai lingvisticii moderne şi anume ideea că „funcţia poetică proiectează principiul echivalenţei de pe axa selecţiei pe axa combinaţii" [17]. Tîneanov o sesizează ca relaţie existentă în interiorul formei dinamizate, urmărind cum, de pildă, instrumentarea fonică a poeziei (paralelisme), redistribuie părţile formale şi substanţiale ale cuvintelor şi astfel reactivează semnificaţiile figurate. Rima, în special, este considerată drept un factor semantic important, capabil să modifice raportul dintre sensul principal şi cel secund al cuvîntului. Ideea devenită un loc comun de manual cum că „Modalitatea obişnuită de creare a limbajului artistic constă în utilizarea cuvîntului în asociaţii neobişnuite" [18],

[13] *Ibidem*, p. 75
[14] *Ibidem*, p. 87.
[15] *Ibidem*, p. 83.
[16] *Ibidem*, p. 85 .
[17] R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 220.
[18] B. Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica*, Univers, 1973, p. 37.

Tîneanov o readuce la „stadiul" de revelaţie, demonstrînd pe larg şi convingător faptul că selecţia lexicală în literatură este totdeauna subordonată intenţionalităţii constructive a genului literar. Poetul nu găseşte de-a gata aceste „asociaţii neobişnuite" în limba naturală sau practică : ele se nasc în procesul modelării materialului lingvistic după regulile artei. Din acest motiv Tîneanov consideră nepotrivit să se înceapă cercetarea stilului poetic cu o asemenea abstracţie cum este cuvîntul, întrucît „chiar şi asociaţiile nu pornesc de la cuvînt, ci sînt suscitate de dinamica generală a construcţiei" [19].

Opera poetică privită ca o structură funcţională şi multiplană, avînd la bază un principiu de construcţie dinamic, care asigură materialului ei polisemic o unitate estetică necesară — iată modelul teoretic ce a călăuzit întregul efort de cercetare al lui I. Tîneanov. Studiul său asupra limbajului poetic ocupă un loc aparte în ansamblul cercetărilor efectuate de reprezentanţii şcolii formale ruse. El nu este încă dominat de perspectiva lingvistică ce îngustează inevitabil sfera implicaţiilor mai ample de ordin cultural şi sociologic angajate în viaţa cuvîntului poetic. Favorabilă în acest sens a devenit şi perioada din istoria literaturii ruse, aleasă de autor spre confirmare a ipotezelor sale — perioadă care, după observaţia lui O. Brik, a constituit tocmai acel moment cînd „ruptura dintre cele două serii — sintactică şi cea semantică (n.n.) — nu se face încă simţită şi cînd cultura poetică satisface exigenţele aşa-zisei unităţi dintre formă şi fond" [20]. Este bine cunoscută epoca lui Puşkin, al cărei exeget inegalabil este I. Tîneanov. E drept că studiul nu cuprinde analiza unităţilor semantice cum ar fi motivul, tema generală etc., dar aceasta întrucît pe autor îl interesează în primul rînd natura fucţională a ansamblului şi nu elementele constitutive ale poeziei ca atare. Împotriva ideii după care limbajul poetic s-ar comporta aidoma unui dialect, Tîneanov demonstrează că „deformările" survenite în planul sintactic şi semantic al versului ţin de „condiţiile obiective ale acestuia" [21] şi apar în urma funcţionării unor reguli riguroase de construcţie adoptate pentru un anumit gen de poezie. Această idee a devenit unul din principiile metodologice fundamentale ale poeticii moderne : „nici una din părţile textului poetic nu poate fi înţeleasă fără să-i definim în prealabil funcţia. Considerate izolat, aceste părţi nici nu există : toate calităţile şi profilul determinat al fiecăruia din ele este un produs al raportării la celelalte părţi [22].

Urmărind constituirea limbajului poetic în perspectiva istorică a apariţiilor şi dispariţiilor diferitelor genuri şi stiluri poetice, Tîneanov, în acord cu afirmaţia comună tuturor reprezentanţilor şcolii, subliniază mai ales momentul „dialectic" al negaţiei tradiţiilor imediat anterioare, dar prin întoarcerea şi reconsiderarea unor forme mai îndepărtate istoric sau calificate pînă atunci drept minore (ceea ce V. Şklovski numeşte „moştenire de la unchi la nepot"). Înclinaţia către revalorificarea unor straturi mai puţin reliefate ale trecutului literaturii se explică şi prin faptul că „formaliştii" ruşi, inclusiv Tîneanov, se limitau la a căuta îndeosebi sursele „livreşti" de inspiraţie în evoluţia limbajului poetic. Înclinaţia este motivată din moment ce principalul obiectiv al cercetării

[19] I. Tîneanov, *Probleme ale limbajului poetic*, p. 120.
[20] Citat după *Poetică stilistică*, Univers, 1972, p. 188.
[21] I. Tîneanov, *Probleme ale limbajului poetic*, p. 41.
[22] G. M. Lotman, *Lecţii de poetică structurală*, Univers, 1970, p. 115.

îl constituie dezvoltarea imanentă a operei poetice, dezvăluirea legăturilor ei genetice în interiorul discursului poetic. Cîmpul de investigaţie teoretică, decupat în această direcţie, oferă o mulţime de probleme cu caracter formal, a căror rezolvare ne permite să circumscriem mai riguros specificitatea domeniului studiat. Versul ca o unitate ritmic-sintactică şi intonaţională (B. Eihenbaum), calităţile sonore ale limbajului poetic (L. Jakubinski), relaţia ritm-sintaxă şi organizarea fonetică a poeziei (O. Brik) etc. sînt capitole ale poeticii formale în care contribuţia de pionierat a şcolii formale ruse rămîne incontestabilă.

Din perspectiva unui stadiu mai avansat al cercetării în domeniul poeticii structurale care are la dispoziţie întregul echipament conceptual şi metodologia elaborată, ne apar mai clare unele deficienţe ale teoriei moştenite. Astfel, în lucrarea analizată mai sus, Tîneanov nu s-a menţinut pe acelaşi plan al confruntării, limbajul poetic fiind privit cînd în raport cu limbajul prozei, cînd în raport cu limbajul practic, cu limba curentă. Or, exigenţele analizei structurale moderne impun un discernămînt net al acestor două planuri. De asemenea, se resimte lipsa unei terminologii mai riguroase, mai suple — lipsă care în parte provine din faptul că noţiunile fundamentale, cu care operează autorul, n-au fost încă suficient de formalizate.

Încheind, provizoriu, analiza concepţiei asupra limbajului poetic elaborată de şcoala formală rusă, ţin să menţionez că nimic nu este mai greşit decît să recurgem la o apreciere lineară, „monocromă" a investigaţiilor sale teoretice. Există contribuţii şi contribuţii, după cum există faze diferite în evoluţia şcolii în ansamblu. Există lucrări, renegate de înşişi autorii lor (V. Şklovski, B. Eihenbaum), după cum există lucrări a căror valoarea n-a fost dezminţită nici de cercetările avansate ale poeticii moderne (I. Tîneanov). După cum remarcă B. Eihenbaum, dacă la începutul existenţei sale şcoala s-a preocupat de forma artistică în sine, ulterior accentul a fost deplasat spre funcţia ei în interiorul operei, angajînd astfel problemele semantice ale cuprinsului realizat. Această trecere de la cercetarea structurii formale a textului la interpretarea lui în perspectiva istorică şi semantică a fost marcată prin lucrările lui V. Propp, studiile istorico-literare ale lui I. Tîneanov şi B. Eihenbaum sau prin cunoscuta exegeză a lui M. Bahtin asupra lui Dostoievski.

Trebuie să recunoaştem totodată că nici elogierea fără rezerve şi nici depreciativul calificativ de „formalism" nu sînt atitudini pe deplin corecte faţă de această operă teoretică. Prima se datorează, de regulă, unei cunoaşteri sumare, pe cînd cea de-a doua se adoptă atunci cînd nu se ţine cont de faptul că întregul sistem metodologic al şcolii este construit din mai multe *ipoteze* de lucru, cu un rol funcţional limitat, care nu trebuie luate drept *teze* estetice şi combătute ca atare. Desigur, ca orice „fragment" al cunoaşterii umane, această operă teoretică este inevitabil incompletă şi unilaterală, dar valorificarea ei adecvată poate fi garantată numai dacă o efectuăm din perspectiva posibilităţilor sale latente de a fundamenta o nouă disciplină ştiinţifică, un sistem de cunoştinţe pertinente asupra literaturii. În acest sens subscriu la aprecierea lui T. Todorov care o consideră drept „prima tendinţă modernă în studiile literare" şi la cea făcută de G. Genette, care identifică în ea „una din matricile lingvisticii structurale."

POETICA ROMANTISMULUI

ELENA TACCIU

Privit genetic, studiul poeticii moderne ne obligă oricînd la examinarea romantismului în care de pildă Croce vedea prefigurarea direcţiilor estetice de mai tîrziu. La rîndul ei însă, exegeza curentului, îndatorată în secolul nostru, între alţii, lui Northorp Frye, George Poulet, Gaëtan Picon, Albert Béguin, René Wellek, Mario Praz, Paul Van Tieghem, Jean-Pierre Richard, iar în sol românesc lui George Călinescu, D. Popovici, Tudor Vianu, Vera Călin, Paul Cornea, Zoe Dumitrescu Buşulenga, nu se poate dispensa, în pofida opţiunilor metodologice atît de diverse, de metafizica poeticii elaborată de romanticii înşişi. Deşi mişcarea iconoclastă de la 1800 nu dăduse o cartă normativă de felul aceleia care absolutizase mimesisul aristotelic la Castelvetro, Malherbe, Chapelain, Vossius, Boileau, Martin Opitz sau Gottsched, principiile ei estetice se fac explicite prin prefeţe de felul celor semnate de Wordsworth, Stendhal şi Hugo, de eseurile Doamnei de Staël, de consideraţiile lui Coleridge şi Shelley [1]. Tradiţia o inaugurase Friedrich Schlegel în celebrul său *Gespräch über die Poesie*, un *Banchet* al poeticii romantice. Salonul, prezidat de Diotima (Carolina, iniţial soţia lui August Schlegel şi apoi a lui Schelling, autoarea preţioasei culegeri postume *Briefe aus der ersten Romantik*) stimulează alocuţiunile lui Marc (Aug. Schlegel), Ludovic (Friedrich Schlegel), Lotar (Novalis) şi Antonius (Schelling). Toate punctele metafizicii romantice se găsesc enunţate aici. Ludovic deplînge incapacitatea poeziei contemporane de a genera mituri, Lotar defineşte poezia romantică drept „poezia poeziei", sublimare a misterului şi magiei naturiste. Antonius o vede ca pe o „ieroglifă a Eternului şi Unicului Eros, a Sfintei plenitudini a vieţii într-o natură creatoare", indispensabilă adevăratei poezii, cu sensul depăşind configuraţia unui anume gen literar. Şi în sfîrşit, tot el afirmă primordialitatea imaginaţiei şi ironiei, ca două moduri fundamentale ale expresiei romantice. Poetica europeană a celor trei decenii care urmează (1800 — 1830) dezvoltă, consolidează şi extinde geografic tezele iniţiale, postulînd, cum va spune Picon [2], dogma originalităţii şi faptul însuşi al subiectivităţii primînd asupra conţinutului tematic. Atacîndu-l pe „Academician", Romanticul lui Stendhal elogiază în 1823 (*Prefaţa* la *Racine şi Shakespeare*) curajul inovării („Il faut de courage

[1] Vezi în această problemă, capitolul II, *Estetica*, Vera Călin, *Romantismul*, ed. a II-a, Ed. Univers. 1975.

[2] Gaëtan Picon, *Le Romantisme*, în *Histoire des littératures*, II, („Littératures occidentales", Ed. Quenau).

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 4, p. 507—513, Bucureşti, 1975.

pour être romantique, car il faut se hasarder"). Tot în urma lui Fr. Schlegel şi a Doamnei de Staël, Victor Hugo afirmă în celebra sa introducere la *Cromwell* (1827) fertilitatea fantasticului, grotescului şi urîtului. Dar, în afara declaraţiilor teoretice, poezia romanticilor este ea însăşi un manifest încorporat în noi tipare stilistice şi, în pofida eterogeniei şcolilor naţionale, peisajul apare şi mai caracteristic ochiului nostru favorizat de distanţa istoricităţii.

Acesta este motivul pentru care, odată cu René Wellek, subscriem la configurarea poeticii romantice, rezidînd în „aceleaşi concepţii despre poezie, despre funcţia şi natura imaginaţiei poetice, aceeaşi concepţie despre natură şi relaţia ei cu omul, şi, în esenţă, acelaşi stil poetic, în care imaginea, simbolul şi mitul joacă un rol cu totul deosebit de cel jucat în poezia neoclasică a sec. XVIII" [3]. Poezia, considerată primordială între formele de cunoaştere, îşi alătură în această privinţă filozofia, urmărind, ca şi cea din urmă, reconcilierea obiectului cu subiectul, a individului cu natura şi a raţiunii cu inconştienţa, apărînd ca succedaneu estetic al spiritualismului metafizicii. Eul, subiect absolut la Fichte, creator la Schelling al noneului, de la intuiţia sa intelectuală la cea estetică şi spre care Novalis realiza o descindere abisală [4], motivată de faptul că „lumea reală este un trop universal admis al spiritului", în sfîrşit, afirmaţia lui Schopenhauer cum că „subiectul este substratul universal", îşi va afla în ipostaza geniului pe creatorul noii mitopoezii. Cu toate acestea, nu subiectivitatea, consecinţă directă a atitudinii metafizice, şi lirismul confesiunii totale care-şi subordonează natura prin acel „idealism magic" ni se pare a defini poetica romantică, ci mai cu seamă natura imaginaţiei, primul ei postulat. Acest constituent al actului creator cu impulsuri uneori obscure, a cunoscut, după caz şi mentalitate, aprecieri variabile, Platon condamnînd, de pildă, în cazul poeţilor, un „entuziasm asemeni proorocilor şi preoţilor profeţi", străin „înţelepciunii". Aristotel fundează conceptul de *mimesis*, reproducere, imitaţie a realului esenţializat, supunîndu-şi următoareale optsprezece secole, pînă la Boileau care considera abaterea de la adevăr, „une fougue insensée". Dar chiar John Locke, adversar al cartezianismului în *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) anunţă mutaţia estetică, postulînd că menirea poeziei este să „creeze imagini plăcute şi viziuni agreabile *în imaginaţie*" („to make up pleasant pictures and agreable visions in the fancy"). La Kant chiar, procesul spiritual presupune fantezia, „unitatea transcendentală [...] gîndită categorial", fiind condiţionată de „sinteza transcendentală a imaginaţiei", pentru a nu mai vorbi de rolul pe care i-l acordă acesteia din urmă în sistemul metafizicii romantice propriu-zise, Fichte în *Doctrina ştiinţei*, Schelling în *Sistemul Idealismului Transcendental* sau Kierkegaard, care în *Tratatul disperării* afirmă că „bătrînul Fichte avea dreptate de a plasa, chiar pentru cunoaştere, sursa categoriilor în ea" (în imaginaţie — n.n.).

Receptarea imaginaţiei, integrată marilor modele artistice acceptate unanim, Dante, Shakespeare şi Milton, dar şi Ossian, Vedele, folclorul naţional, eposul medieval, înseamnă pentru poetica romantică încă un

---

[3] *Conceptele criticii*, Ed. Univers, 1970, p. 167.

[4] Problema o investighează George Poulet în *Les métamorphoses du Cercle*, Plon, Paris, 1961.

argument în antinomiile imitaţie-creaţie, elaborat-spontan, real-ireal, raţional-iraţional. Respingerea mimesisului plat şi elogiul creaţiei fertilizată de fantezie sînt idei ce apar limpede la Schelling, care caută în artă nu atît „rodul conştiinţei, gîndirii şi deliberării", cît „ceea ce este inconştient, spontan, fără să fie învăţat (...), într-un cuvînt, poezia" (*Sistemul idealismului transcendental*, 1800), dar şi peste patru decenii şi mai bine la Cezar Bolliac, într-un cunoscut articol din „Foaie pentru minte, inimă şi literatură"; „Unii au pretins că imitaţia ar fi toată puterea poeziei, dar aceştia n-au cunoscut nici chiar toată puterea plastică a poeziei, poezia descriptivă. Dante şi Milton sînt destul ca să şteargă această idee greşită. Intuziasmul şi crearea sunt mai presus de imitaţie" (III). În *Precuvîntarea* sa la *Musa Românească*, cavalerul Costache Stamati apela către cititori să asculte „cu indulgenţă sălbatica sa musă", comparată cu „resunetul coardelor lăutariului" în cîntecul ei spontan, însufleţit doar de „fantasie". Ocolind normativul, poetul opta pentru un lirism eliberat de dogme, care avea „să curgă neregulat ca vîntul, norii şi pîraiele". „Nutrementul spiritual" al „fantasiei" artistului era văzut de Andrei Mureşanu, acest mit personal eminescian, în realitatea socială (*Arţile sau măiestriile cele frumoase*). Creativitatea, condiţie a poeziei, fusese afirmată de Bolintineanu în *Poezia* (articol în „Albina Pindului", 1, 1868) şi, în sfîrşit, de Eminescu în scrisoarea sa către Iacob Negruzzi („Mama imaginilor, fantazia, mie-mi pare a fi o condiţiune esenţială a poeziei"). Aceste aserţiuni româneşti, în pofida devansării temporale şi a eterogeniei poeticii noastre romantice cu accentele sale clasice, preromantice şi iluministe, nu ocolesc nici ele condiţionarea fixată de Wellek şi consonează perfect unor afirmaţii din Shelley („Raţiunea faţă de imaginaţie este în raportul uneltei către stăpînul ei, al trupului faţă de spirit, ca umbra faţă de substanţă", *Apărarea poeziei*), sau Coleridge („Consider Imaginaţia primară a fi Forţa supremă şi cel dintîi agent al oricărei percepţii omeneşti şi ca o reflectare în conştiinţa finită a eternului act creator în infinitul care sînt Eu", *Biographia Literaria*) [5].

Pătrunzînd în zona poeziei propriu-zise, imaginaţia sau fantezia romantică adînceşte şi extinde spaţiul liricii, anexîndu-şi lumile nou descoperite ale fenomenalului, pe care le poate transplanta (exoticul oriental sau nordic) şi îşi adjudecă lumea irealului (fantasticul, feericul, straniul). Între acestea, descoperirea fantasticului cu surse folclorice naţionale, mistice (Böhme, Swedenborg) sau onirice fertilizează poetica generală a romantismului, impunînd în cazul nostru configuraţia naţională prin absorbţia unor nuclee de mit ca *Sburătorul* sau *Miorița* [6]. Este vorba despre „credinţa în revelaţiile autentice ale spiritului" care „nu înseamnă nici a vedea, nici a auzi, nici a simţi, ci o combinaţie a acestor trei lucruri şi mai mult decît suma lor", despre care vorbeşte Novalis, „*spaima*"

[5] Distincţia pe care o face Coleridge între imaginaţie, artificiu practic şi fantezie, facultate artistică primordială, va fi reluată de Croce în *Poezia* şi de I. A. Richards în *Principii ale criticii literare*.

[6] În capitolul final, *Delimitări*, ale *Mitologiei romantice* (Ed. Cartea Românească, 1973), fixam cîteva constante ale poeticii noastre rezultate în urma absorbţiei mitului popular, precum contaminarea rebeliunii luciferice cu mitul zburătorului, organicitatea fantasticului nostru romantic, preluarea ideii folclorice a corespondenţei dintre micro şi macrocosm, particularitatea decorului.

în care M-me de Staël află motivul psihologic al preluării mitologiei nordului, cu „strigoii și vrăjitorii care plac atît poporului" (*De l'Allemagne*), iar astăzi, Tzvetan Todorov, o condiționare a straniului [7]. Revelația unor lumi magice oferă romanticului de tip vizual un pitoresc plastic cu monștri, de la care pornește Hugo, fundînd teoria unui grotesc mai degrabă pictural. Grotescul lui poate fi așadar „oribil", dar și „comic și buf", constituind ceea ce Todorov numește miraculos. În *Prefața* sa la *Cromwell*, poetul francez descrie „acele miriade de făpturi intermediare pe care le regăsim atît de vii în tradiția populară medievală", precum Satan cu „coarne, picioare de țap, aripi de liliac", demn de „un Callot, acest Michel Angelo burlesc". Treapta superioară a revelației vizionare prin fantastic, rezultantă a imaginației romantice, va fi însă cea aplicată și explicată de Novalis, Hoffmann, Nodier, Nerval, iar la noi de Hasdeu și Eminescu. Consecință metafizică a spiritualismului, acest fantastic categorial, definit de Adrian Marino drept un „raport aberant, care consacră o anomalie" [8], iar de Todorov drept un teritoriu al eului inexplicabil prin „legile lumii familiare", va oscila între îndoială, spaimă și revelație datorită iruperii misterului în viața reală. Descoperim în această constantă a poeticii romantice forța de a reconcilia realul cu irealul, spiritul cu materia, rațiunea cu iraționalul. „Vastul imperiu al gîndirii umane", definit astfel de Nodier(*Du fantastique en littérature*), apare acestuia drept o sinteză a „inteligenței inexplicabile care a creat universul material, aceea a geniului divin inspirat care a ghicit universul spiritual, și aceea a imaginației care a creeat universul fanstatic". Pentru Nerval în *Aurélia* „scena" terestră pe care „se desfășura existența ființelor nemuritoare" este un argument al „raporturilor lumii reale cu cea a spiritelor". Același tărîm al „spiritelor" care „roiesc în jur", după cum scria E. T. A. Hoffmann în *Ulciorul de aur*, mult citit de Eminescu, realizează acea ruptură în planul realului, „ezitarea" lui Todorov, prin care pătrund solii fantasticului, unii romantici crezînd, căutînd chiar, precum Coleridge sau Poe, stimularea prin drog a halucinațiilor. Caz particular al fantasticului produs de subconștient, visul își deschide cariera în aceeași poetică, odată cu Jean-Paul Richter, Novalis, Hoffmann, pentru a accede în secolul nostru la manifestele suprarealismului semnate de André Breton. Kant încă definise „această țară a umbrelor" drept un azil al inadaptaților, și într-adevăr în fața concurenței filistine artistul evadează în tărîmul său miraculos, pînă la formarea unei onirologii personale, precum romanticii germani [9]. Asimilînd influența acestora, Nodier insistă asupra fertilității artistice a visului, regretînd că „poetul profită atît de puțin de produsele fanteziei sale onirice, sau că-și mărturisește atît de rar împrumutul, a cărui realitate, în cele mai îndrăznețe opere ale geniului, este incontestabilă" (*Préface nouvelle — Smarra ou les Démons de la nuit*). Pentru Nerval „visul este cea de-a doua viață", un „limb", o „lume a spiritelor", „porți de fildeș" (metaforă a exotismului oriental) care ne

---

[7] *Introducere în literatura fantastică*, Ed. Univers. 1973, cap. „Straniul și miraculosul".

[8] *Dicționarul de idei literare*, Ed. Eminescu 1973, cap. „Fantasticul".

[9] Un istoric al temei, laolaltă cu fundamentarea ei fiziologică, psihologică și filozofică este realizat de Béguin în cunoscuta lui carte. Teoreticienii ca Schubert cu *Simbolica visului* evidențiază creativitatea interioară liberă și, în cele din urmă, superioritatea subconștientului (Carus).

„separă de lumea vizibilă" şi este populat de „apariţii bizare". Cu cinci decenii mai tîrziu, abia la sfîrşitul secolului trecut, poetica romantismului românesc includea această idee prin Hasdeu şi Eminescu, cel dintîi văzînd în vis o „realitate de altă natură" (*Etimologicum Magnum Romaniae* — Basm) şi un infinit spaţial şi temporal, „Desmărginire în privinţa spaţiului şi timpului" (*Sic Cogito*). Visul eminescian va coincide fie cu feericul şi miraculosul, fie cu autoscopia şi tema dublului necrofil, elemente ale fantasticului straniu, putînd fi o lume plină de „raze clare ca diamantul, de stele curate ca aurul, de verdura cea întunecoasă şi parfumată a dumbrăvilor de laur", adăpostită după „aurite gratii" *(Geniu pustiu)*, închipuind peisaje-simboluri edenice *(Epigonii)*, dar şi coşmarul sepulcralului romantic *(Strigoii)*.

Într-un mod cît se poate de firesc, posesorul acestor forţe ale spiritului, excepţionale prin creativitate şi fantezie, ipostazare supremă a eului absolut, un mit romantic al supraomului, va fi Geniul. Configurarea sa va pecetlui atît unicitatea acestui Erou al lui Carlyle, cît şi psihismul său aberant, constituind o tipologie umană unică, începînd cu Novalis, continuînd cu Byron, Keats, Lermontov, Edgar Poe şi sfîrşind seria acestor destine tragice cu ultimul romantic al Europei, Eminescu. Întreaga tipologie satanică, Demonul, titanul, rebelul, Cain, Manfred va fi constituită din decalcurile sale epice, pînă cînd Schopenhauer va configura definitiv damnarea genialităţii romantice. Acest eu excesiv va construi un decor şi o anume reţea tematică propice nevoii sale de autoexprimare, amplasîndu-şi melancolia între ruine şi morminte, spectre şi strigoi, peisaje solitare şi moarte serafice, creînd mitul „vîrstei de aur" trecute dar şi viitoare, nutrind cultul originilor şi al libertăţii politice şi afective. Dar aparenţa de peisaj cert al unei poetici definitiv structurate apare înşelător şi Gaëtan Picon [10] enumeră, pe urmele lui Fr. Schlegel, antinomiile sale intrinseci, premise ale unei unităţi extrem de complexe, constînd în bivalenţe ca: simbolism metafizic — spontaneitate; hipertrofia eului — contopirea lui cu idealul religios sau social; subiectivism — gustul realului; contemplare — voinţă de acţiune; entuziasm — melancolie; teatralism — sinceritate; integrarea eului în absolut — divorţul dintre suflet şi univers; realism — gustul fantasticului.

O ultimă amprentă, de astă-dată unificatoare, a poeticii romantice, marea ei descoperire stilistică şi obsesie metafizică, va fi propensiunea spre simbol şi mit. Romanticul vede, ca Jean-Paul Richter în *Vorschule der Aesthetik*, o lume „saturată de semne", în care numai poezia poate fi dicţionarul şi gramatica ei. Lectura misterului universal, devenită astfel accesibilă prin descifrarea naturii şi fenomenalului, îşi creează un alfabet magic pe care cel iniţiat trebuie să-l transceadă. Acestea şi sînt simbolurile, „idei pure, înveşmîntate în forme corporale", conform definiţiei lui Fr. Creuzer în *Symbolik und Mythologie der alten Völker*. Seducţia lor stă tocmai în concreteţea primordială, în „exprimarea eternului prin şi în efemer" (S. Coleridge, *Biographia Literaria*). Marile poeme romantice au oferit astfel de simboluri exemplare, cînd urna greacă devenea semnul eternei arte, vîntul de vest, al vibraţiei existenţiale, marinarul pe oceanul

[10] *Op. cit.*, cap. *Contradictions et liberté.*

încremenit, al remuşcării, noaptea, spaţiul erosului spiritualizat, corbul, un memento tragic, iar Feciorul de împărat fără stea, un alter-ego fantastic al geniului nepereche. Îmbinarea acestor nuclee iradiante ale poeticii romantice, odată cu îmbrăţişarea mitului arhaic, făcură posibilă ideea unei noi mitologii, „sistemul simbolic al ideilor", cum scria Schelling în *Philosophie und Religion.* În acest sens filozoful german consiliază poeţii la modul retoric : „Dacă prin urmare căutaţi o mitologie universală, adoptaţi concepţia simbolică a naturii, lăsaţi zeii să pună iar stăpînire pe ea şi s-o desăvîrşească". Caracterul criptic al mitului fascina conştiinţele vremii şi Fr. Creuzer elogia „sublimul, profunzimea sensului, de unde uneori bizareria şi obscuritatea expresiei. Din cele mai vechi timpuri acest caracter simbolic convine mitului teologic şi mistic, dar şi celui istoric sau mai ales eroic". Dar teoria reevaluării mitului modern, care nu-şi află totdeauna în romantism realizări majore, şi asta din pricina unui eclectism livresc, nu înregistrează repercusiuni mai puţin notabile în secolul nostru, începînd cu literatura expresionismului şi terminînd cu cercetările lui Mircea Eliade şi Lévy-Strauss. Cît priveşte practica poetică, ea include în cazul romanticilor Europei grefe hazardate cu rezultate hibride, de felul creştinismului lui Chateaubriand, aplicat unui elenism clasic, dar şi mituri viabile, cel faustic sau luciferic. Romantismul nostru nu-i arată mai puţin interes şi cele două puncte de sprijin ale edificiului mitic dintotdeauna, istoria şi fantasticul, îşi găsesc în Ion Heliade Rădulescu o expresie neaşteptat de actuală, cînd în *Curs întreg de poesie generale* el lansează termenul de *mythistorie.* Acesta cuprinde atît cosmogonii, catastrofe şi epopei în era primitivă, cît şi legende medievale fantastice despre rai şi iad, încît şi cele din urmă, notează cu pătrundere Heliade, „sunt de natura mythistorielor sau historielor fabuloase ale celor antici". Intuind la fel de suprinzător, în cazul mitului, implicaţiile inconştientului în sens freudist şi jung-ian, Hasdeu îi explică bivalenţa : pentru că „Prin jumătatea cea neconştientă, sustrasă liberului arbitru, toate *mitologiile* se aseamănă una cu alta, şi ele nu se deosebesc decît prin jumătatea cea conştientă, care le apropie de natura celei culte". În practicarea esteticii, încercările primilor poeţi romantici români de a fonda o mitologie autohtonă, istorică şi în egală măsură fantastică, se loveşte deseori de zidul invizibil al insuficienţei artistice. Cu excepţia lui Heliade în *Sburătorul* şi a lui Bolintineanu cu *Mihnea şi Baba*, mituri ale fantasticului folcloric, cel istoric-dacic rămîne puţin reprezentativ atît la Asachi cît şi la Bolintineanu. La Eminescu abia înregistrăm atît înţelegerea profundă a metafizicii mitului datorată şcolii germane, cît şi valorificarea anevoioaselor încercări anterioare. Cîteva rînduri din Ms 2257 conjugă ideea „formulei" (cu sensul de simbol) aflate în mitologia folclorică cu aceea a dificultăţii accederii la esenţele ultime.

„E păcat, scrie Eminescu, cum că românii au apucat de-a vedea în basm numai basmele, în obicei numai obiceiurile, în formă numai forma, în formulă numai formula. Formula nu e decît manifestaţiunea palpabilă, simţită, a unei *idei oarecare.* Ce face de exemplu istoricul cu mitul? Îl lasă cum e, ori îl citează mecanic în compendiul său de istorie, pentru a face din el jucării mnemotecnice pentru copii? Nimica mai puţin decît asta. El caută spiritul, ideea acestor forme, care ca atari sunt minciune, şi arată cum că mitul nu e decît un simbol, o hieroglifă, care nu e de-ajuns

că ai văzut-o, că-i ţii minte forma şi că poţi s-o simţi în zugrăveala pe hîrtie, ci aceasta trebuie citită şi *înţeleasă*".

Privită ca un dat al operei, structura miturilor eminesciene conjugă într-o organicitate unică în literatura noastră aluviunile livreşti ale culturilor clasice, orientale şi nordice, cu ţesătura arhaică autohtonă. „A stăruit în special, precizează Zoe Dumitrescu Buşulenga, asupra mitologiilor indice, greceşti, germanice, pentru a reconstitui după ele o mitologie dacică". În tinereţe, perioada sa de „Sturm und Drang" paşoptist, Eminescu este creatorul unor mituri pe care autoarea le numeşte „culturale" (a „vîrstei de aur", a celui luciferic şi orfic). La treapta de definitivă eclozіune a genialităţii sale, preponderează mitul arhaic, Zoe Dumitrescu Buşulenga enumerînd pe cel al Zburătorului, Dochiei, al magului, codrului, al unei cosmogonii şi eschatologii geniale [11]. Am adăuga aici existenţa în opera eminesciană a unei hărţi de „hieroglife" care formează un schellingian „sistem simbolic al ideilor" organizate şi întreţesute cu nuclee ca apa în diversele ei ipostaze bachelardiene, calmă, violentă sau feminină [12], focul, salcîmul, teiul, castelul, doma şi altele.

Misterul poeziei n-a încetat să-l preocupe pe poetul român la modul teoretic, căci într-adevăr, cum spune George Munteanu, nefiind „un geniu instinctiv", „meditaţia asupra condiţiei poeziei nu l-a părăsit niciodată" [13]. Realizată fie în fragmente egale prin adîncimea gîndirii cu cele ale lui Novalis, fie direct în materia lirică (*Epigonii*, *Cărţile*, *Numai poetul* etc.) poetica eminesciană ilustrează gravitarea poeziei romantice spre un tot fascinant prin complexitate, în care ideea poartă în faza ei genetică singura formă posibilă, aceea a „hieroglifelor imaginilor sensibile", cu menirea de „a *încifra* (subl. ns.) o idee poetică". Metafora unui organism viu („Ideea fiind sufletul şi acest suflet poartă în sine ca inerentă deja cugetarea corpului său !", în Ms. 2257), întăreşte opţiunea lui Eminescu pentru o poetică a elaborării misterului prin încifrare inextricabilă, proprie desigur mitului. Cel mai nobil semn heraldic al scrisului românesc, Eminescu nu este mai puţin un erou al poeticii romantice, şi constantele acesteia — rolul poeziei şi structura imaginaţiei, funcţia naturii, preponderenţa simbolului şi mitului, se verifică exemplar prin opera sa.

---

[11] *Valori şi echivalenţe umanistice*, Ed. Eminescu, 1973 (*Eminescu subliniat* şi lumea miturilor subliniat).

[12] *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, 1974.

[13] *Sub semnul lui Aristarc*, Ed. Eminescu, 1975 („Sensul poeticii eminesciene").

CONCEPTUL DE *CULOARE LOCALĂ* ÎN ROMANTISMUL ROMÂNESC[1]

MIOARA APOLZAN

A defini conceptul romantic de *culoare locală* înseamnă a-l situa de la început în două planuri distincte. Primul, raportîndu-se la categorii extraliterare, cum ar fi caracterul istoric și relativ al tipurilor de civilizație și al formelor de suprastructură corespunzătoare constituie, în același timp, cadrul teoretic general al mișcării romantice, care asigură opoziției clasicism-romantism suportul obiectiv, științific. Al doilea, ca o concluzie aplicată literaturii, a demonstrației întreprinse cu argumente ce aparțin primului plan, plasează conceptul în sfera *literarității* literaturii, ca *procedeu* specific discursului romantic.

Dualitatea planurilor crează conceptului un statut estetic ambiguu, mai aproape de teoria culturii, de sociologia literaturii, decît de *literaritatea* ei. Chiar și discutat numai ca *procedeu*, cerînd asigurarea unei atmosfere în acord cu locul și timpul, în ultimă instanță cu societatea respectivă, implicațiile sînt exterioare literaturii. Pornind de la denumire, *culoarea locală* presupune respectarea a ceea ce este local, particular, caracteristic [2]. Față de cultul clasicismului pentru universalism, atemporalitate, opoziția este evidentă. Pentru a dizloca tradiția clasică în artă și literatură, era mai simplu și mai evident de demonstrat că natura, societatea, ca și tot ce este produs al spiritului uman, sînt supuse perisabilității. Relativitatea, schimbarea, istoricitatea lor, puse în corelație cu arta și literatura, urmăreau să sublinieze necesitatea acordului între arta și civilizația, societatea unui anume timp și a unui anume loc. Dacă societatea se schimbă, progresează, artele urmează și ele aceleași legi. În acest punct edificiul clasic putea fi mai ușor străpuns, prefacerea timpurilor, ca să folosim o expresie curent folosită, fiind o realitate de netăgăduit. Este și breșa prin care ideile romantice înaintează rapid, afectînd nu numai literatura, ci întregul mod de a gîndi, acționa și simți al epocii.

---

[1] Precizăm că am urmărit modul în care conceptul este comentat și receptat în conștiința critică a romanticilor români (programe, prefețe, articole apărute în publicațiile vremii) și nu aplicarea lui în practica literară propriu-zisă.

[2] Această subordonare față de loc și timp, ca modalitate de a da operei un caracter mai „natural" mai „adevărat", mai „real", poate crea confuzie cu realismul. De fapt (așa cum reiese clar și din *Prefața* la *Cromwell* a lui Hugo), romanticii selectează din realitate *caracteristicul*, în timp ce realismul va miza pe cultul *comunului*, al *banalului*. Romantismul concepe arta ca o *deformare* (vezi aceeași *Prefață*), iar realismul își va face un principiu esențial din *oglindirea* ei.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 4, p. 515—522, București, 1975.

Revenind la cele două planuri în care *culoarea locală* se definește, este interesant de remarcat amploarea discuțiilor legate de caracterul istoric al artei, de ideea de progres, prin care, disociindu-se de clasicism, romantismul își afirmă principiile. Reactualizînd în alt context disputa vechi—modern, esența opoziției clasicism—romantism se poate reduce la *atitudinea* față de ideea de progres, de istoricitate în artă și literatură. În acest sens, se poate spune că bătălia pentru romantism se duce mai întîi în afara literaturii, cu argumentele prin care filozofia, istoria, sociologia, își susțineau propriul domeniu. Și nu este întîmplător faptul că un rol important în afirmarea romantismului și, în mod special, în definirea *culorii locale*, l-a avut D-na de Staël, ale cărei principale cărți — *De la littérature considérée dans ses rapports avec l'état moral et politique des nations*, 1800 și *De l'Allemagne*, 1813, pun bazele sociologiei literaturii.

În cărțile amintite, conceptul de *culoare locală* este pentru prima oară larg dezvoltat. Punctul de pornire îl constituie ideea devenirii, a prefacerii, care antrenează nu numai societatea, ci și formele de suprastructură ce-i corespund. Afirmînd că în timpurile moderne literatura nu se poate supune unor norme stabilite în cadrul unor societăți de mult apuse, concluzia este că tradiția clasică trebuie în mod obligatoriu înlocuită, înnoirea literaturii reflectînd-o pe cea a societății.

Cîteva idei ale D-nei de Staël sînt constante în definirea *culorii locale* și ele se pot întîlni în variante apropiate în toate literaturile, inclusiv cea română. Prima, este cea a legăturii dintre artă și societate, literatura fiind o *expresie* a societății : „Mi-am propus să examinez care este influența religiei, a moravurilor și legilor asupra literaturii, și care este influența literaturii asupra religiei, moravurilor și legilor. Există în limba franceză tratate despre arta de a scrie și despre principiile bunului gust, dar mi se pare că nu s-au analizat îndeajuns cauzele morale și politice care modifică spiritul literaturii. Mi se pare că nu s-a arătat încă modul în care facultățile umane s-au dezvoltat treptat prin felurite opere de seamă compuse de la Homer pînă în zilele noastre" [3].

A doua amplifică consecințele raportului între literatură și instituțiile sociale, susținînd istoricitatea artei, *progresul* ei : „Am încercat să arăt mersul lent, dar neîntrerupt, al spiritului uman în filozofie și succesele sale rapide, dar neîntrerupte, în artă. Lucrările vechi și moderne care tratează subiecte de morală, de politică sau de știință, dovedesc în chip evident progresele succesive ale gîndirii, din clipa în care cunoaștem istoria [...], observînd diferențele caracteristice între scrierile italienilor, englezilor, germanilor și francezilor, am crezut că pot demonstra faptul că instituțiile politice și religioase joacă rolul cel mai însemnat în legătură cu aceste deosebiri constante" [4].

A treia, ce ar putea fi numită *specificul național*, este complementară teoriei *progresului*, ca o concluzie a acesteia, aplicată literaturii : „La orice popor, ca și la orice om, trebuie să căutăm numai trăsătura sa caracteris-

---

[3] D-na de Staël, *Scrieri alese. Despre literatură*, trad. de Irina Mavrodin, EPL, București, 1967, p. 307.

[4] *Ibidem*, p. 308.

tică; toate celelalte sînt rezultate a nenumărate întîmplări felurite: numai ea îi constituie ființa" [5].

Trăsătura caracteristică, specificul național, se definește în funcție de climă, condiții geografice. Exemplul prin care se face demonstrația este celebra paralelă nord—sud, literaturi romantice — literaturi clasice: „Climatul este, fără îndoială, una dintre principalele cauze ale deosebirilor care există între imaginile care plac în nord și cele care plac în miazăzi" [6].

Corelînd devenirea istorică a civilizației, a popoarelor și a culturii cu trăsăturile naționale caracteristice, conceptul de *culoare locală* este propriu operelor moderne, mai autentice și deci mai valoroase din acest punct de vedere decît cele clasice. Acestea sînt „false", întrucît se supun normelor create de societăți de mult apuse și nu mai au „nici o trăsătură națională"[7].

Influența ideilor D-nei de Staël asupra romantismului este în acest punct hotărîtoare. Opinii asemănătoare se pot întîlni și în istoria altor literaturi și chiar mai înainte [8], dar amploarea demonstrației și ecoul în epocă o impun cu o autoritate indiscutabilă. Din acest punct, conceptul nu suferă modificări importante. Raționamentul, argumentele, ca și schemele exemplificărilor (paralela nord—sud, romantism—clasicism) vor fi preluate cu conștiința că ele reprezintă o realitate evidentă. În forme asemănătoare vor fi întîlnite și în romantismul românesc.

După D-na de Staël, în cunoscuta prefață la *Cromwell*, 1827, Hugo reia ideile ce circulaseră deja în epocă[9]. Distanța mică în timp între cărțile D-nei de Staël și manifestul romantismului francez este, în ceea ce privește estetica romantică, foarte mare. La începutul secolului, bătălia pentru romantism nu era dată; în 1827 ea este deja cîștigată. *Culoarea locală* se află în aceeași situație: termenul, ca atare, e destul de puțin folosit înainte de 1827, cînd se impun, pentru a face mai pregnantă opoziția cu clasicismul, ideile ce se referă la planul exterior literaturii (istoricitate, relativitatea tipurilor de societate și deci a concepțiilor despre artă, legătura dintre artă și societate). În jurul lui 1827 și mai ales în cuprinsul *Prefeței* lui Hugo, nu se mai consideră necesară sublinierea și repetarea modului în care *culoarea locală* a devenit un principiu romantic. În această accepție apare la Hugo, fiind vizată în același timp *moda culorii locale*: „Dacă poetul trebuie să aleagă între lucruri (și trebuie s-o facă), nu va alege *frumosul* (s.a.), ci *caracteristicul* (s.a.). Nu că îi convine *să facă* (s.a.), *cum se spune astăzi culoarea locală* (s.n.), adică să adauge prea tîrziu cîteva tușe stridente, ici și colo, unui ansamblu de altfel perfect fals și convențional. Culoarea locală nu trebuie să existe la suprafața dramei, ci în substanța ei, în însuși miezul operei, de unde se răspîndește în afară [...], natural, egal sau, pentru a spune astfel, în toate colțurile dramei,

---

[5] *Ibidem*, p. 340.

[6] *Ibidem*, p. 342.

[7] *Ibidem*, p. 247.

[8] I. Warton, *History of English Poetry*, Londra, 1774, vol. I, p. 1: Literatura „are meritul special de a înregistra fidel caracteristicile vremurilor și de a păstra imaginea cea mai pitorească și mai expresivă a moravurilor".

[9] Acestea pot fi întîlnite înainte de 1827, la Manzoni, sau Stendhal, dar ecoul lor nu este comparabil cu cel al manifestului lui Hugo.

ca seva care urcă de la rădăcină pînă la ultima frunză a arborelui. Drama trebuie impregnată total de această culoare a timpului; ea (culoarea locală, n.n.) trebuie să fie prezentă în aer, încît să nu se observe decît intrînd şi ieşind că s-a schimbat secolul şi atmosfera" [10].

Faptul merită a fi comentat, întrucît el atestă depăşirea înscrierii conceptului în sfera extraliterară. După ce a fost un argument în favoarea unor idei ce ţin de teoria culturii, de sociologie sau literatură comparată, devine un *procedeu* specific discursului romantic. În acest sens, are semnificaţia acceptării raportului de condiţionare între societate şi artă, cultivarea particularului, a pitorescului şi caracteristicului, a specificului.

*

În romantismul românesc se menţine aceeaşi situare a termenului în cele două planuri. Date fiind condiţiile speciale de dezvoltare a ţărilor române, discuţiile se poartă mai ales în jurul opoziţiei vechi—modern, care legitimează, în planul social-politic, lupta pentru unitate naţională şi libertate socială, iar în plan literar, aspiraţia spre o literatură legată de istorie şi tradiţie. Spre deosebire de Franţa, Germania, Anglia, dar într-un mod asemănător cu Italia şi cu popoarele din răsăritul Europei, problema naţională, nerezolvată încă, a făcut ca interesul pentru naţiune să depăşească preocupările strict literare. În contextul acesta, conceptul romantic de *culoare locală* se bucură de o atenţie specială. Nu atît ca *procedeu* al discursului romantic, ci ca mod în care este demonstrată necesitatea schimbării idealului de artă, în conformitate cu societatea căreia îi aparţine. Pe acest fond, relaţia clasicism-romantism nu este văzută ca o polemică literară, care să ne afecteze, ci ca o opoziţie între vechi—modern. În lipsa unei tradiţii sufocante, nu este contestată valoarea operelor clasice, unanim recunoscută, ci acţiunea normativă a clasicismului asupra literaturii moderne. Dealtfel, aşa cum se întîmplă la Heliade, *culoarea locală*, înţeleasă ca o corespondenţă între istorie, societate şi universul operei de artă, deci ca o adecvare la o anume realitate, este atribuită prin extindere şi operelor antice: „Noi prin Omer înţelegem şi cunoaştem starea lumilor din veacul său" [11]. Această extindere de sens nu presupune neapărat o confuzie. Mai curînd este vorba de o înţelegere originală a conceptului, explicabilă prin detaşarea faţă de polemica propriu-zisă literară: considerînd că operele antice sînt create în spiritul „adevărului", al „naturalului", în raport cu realitatea timpului respectiv, abaterea de la acest principiu (subînţelegem *culoarea locală*) nu este a anticilor, ci a clasicismului francez.

Încercînd a situa într-o perspectivă istorică conceptul de *culoare locală* în romantismul românesc (1830 — 1870), s-ar putea vorbi de existenţa a două momente:

Primul, anterior, „Daciei literare", înregistrează apariţia unor opinii care se referă în mod întîmplător la ideile cuprinse în concept. Pe fondul interesului crescînd faţă de naţiune, istorie, atenţia se îndreaptă spre ceea

---

[10] Hugo, *Cromwell*, *Préface*, Paris, 1827, p. 30.

[11] I. H. Rădulescu, *Pentru stil*, „Curierul românesc", an. IV, 1838, nr. 74 (20 oct.), p. 288.

ce este specific, particular poporului român : limbă, obiceiuri, peisaj, istorie naţională, folclor. Kogălniceanu pregătind momentul următor, îşi propunea să realizeze în *Histoire de la Valachie*, 1837, un tablou al instituţiilor şi moravurilor, al vieţii moldo-vlahilor.

Între primii, Bariţ recomandă programatic, în 1839, culegerea folclorului, ca mărturie ce poate revela specificitatea poporului nostru : „Dorul inimii noastre, mai de multe ori descoperit este, că, doar pe încetul se vor scula bărbaţi, cari nu îşi vor pregeta a culege odată cîntecele ossianilor şi a barzilor româneşti, originale, neschimbate, neatinse, cum se află în gura poporului [...] Să vedem care naţie se va întrece cu aceste. Cine nu ştie cum că în cîntecele, în povestirile, în jocurile, obiceiurile, ţeremoniile unei naţii să află mai cu deosebire trăsăturile adevăratului caracter?" [12].

Alături de el, Heliade se apropie cel mai mult de *culoarea locală*, asupra căreia va reveni în repetate rînduri. În 1831, în *Regulile sau Gramatica poezii*, denunţă imitarea modelelor antichităţii. Aceasta ar însemna a copia societatea antică însăşi, ceea ce ar fi o imposibilitate în planul evoluţiei civilizaţiei şi un fals în planul literaturii. Prefacerile care au modificat veacurile, au schimbat şi idealul de artă : „Trebuie să ne mirăm de toate ale celor vechi, cîte sînt frumoase în tot veacul, şi orice va fi frumos în limba lor şi în obiceiurile lor trebuie să le luăm ; însă foarte grozav ne-am rătăci, cînd întru toate am vrea să-i urmăm după urmă robeşte. Noi nu vorbim tot acea limbă, nu mărturisim tot acea religie, obiceiurile noastre nu seamănă cu ale lor nicidecum, filozofia noastră e mai de tot împotrivă cu ceea ce vrea ei să însemne printr-însa : pentru ce dar să ne punem cu dinadinsul atît să-i imităm ca nişte robi în meşteşugurile imaginaţiei" [13].

În jurul lui 1840, programul „Daciei literare" face din afirmarea prestigiului naţional un criteriu pentru realizarea unităţii naţionale, iar *culoarea locală* primeşte un conţinut nou. Este şi momentul cînd se poate observa trecerea spre considerarea conceptului drept *procedeu* specific discursului romantic. Termenul ca atare nu e folosit în perioada următoare apariţiei „Daciei literare". Se află în aceeaşi situaţie alţi termei, chiar şi acela de *romantism*, evitaţi pentru posibila raportare la influenţa străină, vehement combătută în epocă. În jurul lui 1850 şi după aceea, poate fi întîlnit, şi atunci destul de rar, implicînd în acelaşi timp detaşarea faţă de moda culorii locale.

Printre primele menţionări o amintim pe aceea ce apărea, în 1850, în *Prospectul* „Gazetei de Moldova". Faţă de „Albina românească" (pe care o continua şi care se dovedise a fi necorespunzătoare cu schimbările şi înaintarea vremurilor), noua formulă îşi propunea să aibă un „color mai localnic".

Odobescu, în 1851, în articolul *Viitorul artelor în România*, îl aminteşte, fără a insista (deşi expune pe larg necesitatea unei teorii noi a artei, legate de timpurile moderne), dîndu-i şi o nuanţă impersonală : „ ... de

---

[12] / G. Bariţ /, *O notă despre folclor*, „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", an. II, 1939, nr. 5, 29 ian., p. 38—39.

[13] I. H. Rădulescu, *Regulile sau Gramatica poezii*, în *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti*, Edit. did. şi ped., Bucureşti, 1967, p. 135.

curînd ştiinţele omenirii lărgindu-se, ieşise la iveală un lucru care umbla a se face din ce în ce mai general. Acesta era *ceea ce se cheamă* (s. ns.) « culoarea locală »" [14]. Într-un mod asemănător vorbeşte şi Heliade în 1870, condamnînd ancorarea literaturii clasiciste într-un ideal atemporal al antichităţii, în numele îndepărtării „de tot ce este natural", de tot *ce se zice* (s. ns). că ţine de culoarea locală" [15].

Chiar dacă nu e numit, termenul circulă cu toate accepţiile sale, fiind unul dintre principiile de bază pe care „Dacia literară" le aşeza la temelia literaturii naţionale : „Istoria noastră, se spune în *Introducţie*, are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sînt destul de mari, obiceiurile noastre sînt destul de pitoreşti şi poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii" [16].

Adevărat manifest care fixa cadrele romantismului naţional, programul „Daciei literare" a generat în epocă o vie confruntare de opinii, majoritatea scriitorilor fiind tentaţi să-şi spună cuvîntul. Influenţa franceză este vizibilă în modul în care se poartă discuţiile. Argumentele D-nei de Staël, probabil prin intermediul lui Hugo, sînt frecvent utilizate. Derivată din opoziţia vechi—modern, literatura ca expresie a societăţii este una din formulele cele mai des întîlnite. „Ce este literatura, de nu chiar expresia vieţii unei naţii?, se întreabă Russo. Înrîurirea literaturilor, ca să fie dreaptă şi legiuită, trebuie să iasă din gradul civilizaţiei, din aplecarea naţională, din înrîurirea stării morale şi politice ; toate aceste elemente trebuie să se înşire delaolaltă" [17]. Formularea „literatura este expresia societăţii" poate fi întîlnită la Bolliac, Kogălniceanu, Rosetti, V. A. Urechia, pentru a nu cita decît cîteva nume. Prin intermediul ei, legătura cu ideea de *progres* (schimbarea idealului de artă trebuie să meargă în pas cu schimbările societăţii) este o consecinţă firească. „Cu progresul unei societăţi, spune Bolliac, cu progresul politic, cu progresul social, progresează fatalmente şi literatura unei naţiuni" [18].

Distanţa istorică între antichitate şi timpurile moderne are pentru scriitorii români sensul unei prăpastii de netrecut între civilizaţiile şi limbile respective. Deşi avem tot dreptul de a ne revendica originea latină, nimic nu ne îndreptăţeşte să ne uităm la lumea nouă prin „ochiana" celei vechi. Argumentul acesta al limbilor moarte care nu mai corespund popoarelor „vii" este constant la Russo. El apare însă la mai toţi scriitorii epocii, al căror efort spre simplificarea şi modernizarea limbii literare, pentru ieşirea ei din tiparele unei provincii, constituie una din lozincile vremii.

Se poate remarca, ca şi în cazul altor puncte ale esteticii romantice, că scriitorii români nu au această viziune critică faţă de o anume realitate românească. Convinşi însă de logica şi adevărul ideilor puse în dezbatere prin *teoria progresului*, preiau pentru demonstraţie *schema* din ro-

---

[14] Al. Odobescu, *Viitorul artelor în România*, în *Opere*, vol. II, ESPLA, Bucureşti, 1955, p. 15.

[15] I. H. Rădulescu, *Curs întreg de poezie generală*, vol. II, 1970, p. 39—40.

[16] M. Kogălniceanu, *Introducţie*, „Dacia litterară", tom. I, 1840, Iaşi, p, 8.

[17] A. Russo, *Cugetări*, în *Scrieri*, publicate de P. V. Haneş, Bucureşti, 1908, p. 39.

[18] C. Bolliac, *Revistă literară*, „Buciumul", 1864, II, (10/22 iunie), p. 965.

mantismul francez. Eliberarea de tirania regulilor lui Aristotel, Horaţiu, Boileau, de *reguli* în general, nu-şi găseşte un corespondent real în literatura română, a cărei tradiţie în acest sens nu exista. Ea serveşte însă drept pretext pentru a se reveni necontenit la o problemă fundamentală a timpului : renunţarea la inerţia feudală, angajarea ţării pe făgaşul prefacerilor moderne, realizarea idealurilor de unitate naţională. Nu numai Heliade se indignează în faţa tiraniei modelelor clasice : „Căci naţiunile şi evenimentele, deşi se succed după nişte legi generale şi eterne, nu vin însă una după alta ca ediţiunile stereoscopice, şi pentru că nici datinile, nici credinţele sînt acelea(şi), nici vieţile indivizilor şi popolilor sunt identice, fiecare individ îşi are biografia sa, fiecare popor historia sa şi apoi unde ar fi progresul dacă artele ar rămîne în starea lor primitivă? unde ne-am afla, sau unde am ajunge cînd orice progres în pictură şi în muzică s-ar considera ca o erezie, ca o schismă înaintea artiştilor de o şcoală mai veche sau de un gust al unei alte naţiuni? Ce este grec nu poate fi roman, şi ce este roman şi grec nu poate fi şi gotic" [19].

Toţi scriitorii vor revendica drepturile unei literaturi care să răspundă vremurilor noi. Pornind de la acest adevăr, căruia împrejurările istorice de atunci îi confereau magia trăirii directe, a participării la viaţa şi lupta unui popor, Bolliac, Kogălniceanu sau Odobescu vor pleda pentru datoria scriitorului de a fi în artă contemporan cu vremea sa, de a nu se izola de ideile mari ale timpului. La Odobescu, această contemporaneitate este un criteriu de valoare : „Cînd dar vrem să judicăm pe departe talentul unui scriitor, să ne ferim de a-l scoate din cercul în care s-au dezvoltat şi s-au exercitat facultăţile sale ; spre a-i înţelege mărirea, spre a-i cîntări puterile, spre a-i preţui ideile, limba şi stilul, trebuie să nu pierdem din vedere nici ţara, nici epoca în care el a scris ; trebuie să ne gîndim mai întîi cum simţeau şi cugetau, cum vorbeau şi scriau oamenii din timpul lui, căci silinţele i-au fost negreşit mai vîrtos pentru contemporanii săi. Viitorimea moşteneşte numai ce a rămas bun şi glorios dintr-însele" [20].

Ideile D-nei de Staël şi ale lui Hugo despre influenţa climei asupra fixării unor trăsături caracteristice fiecărui popor completează, ca o a doua componentă a *culorii locale*, teoria progresului. Bolliac dezvoltă pe larg ideea, exagerînd, pe urmele lui Hugo, pînă la a prezenta o evoluţie organicistă a culturii, de la faza ei juna, pînă la cea de maturitate : „Pînă cînd omenirea era juna, pînă cînd credulitatea vîrstei trebuia să zboare pe intuziasm la alte lumi închipuite, spre a-şi lua exemple de la viaţa reală, pînă cînd trebuia să-şi împartă viaţa în cer şi pe pămînt, pînă cînd fabula era neapărată la istorie şi miracolul la faptă, profeţii şi poeţii trebuia să se servească cu organele credinţelor create de dînşii, ca să conducă populii la glasul adevărului, al realităţii [...]. Acu însă, acolo unde societatea este matură prin filozofie şi experiinţa lucrurilor, unde raţia s-a urcat pe tronul său [...], poezia, ca o tutelă eternă a omenirii, trebuie să-şi reformeze cu totul mijloacele sale cele vechi, căci impuberul şi-a venit în vîrstă şi raţionează [21]".

---

[19] I. H. Rădulescu, *Curs întreg de poezie generală*, vol. II, 1870, p. 25.

[20] Al. Odobescu, *Poeţii Văcăreşti*, „Revista română pentru ştiinţe, litere şi arte", Bucureşti, 1861, vol. I, p. 481.

[21] C. Bolliac, *Poezia*, „Foaia pentru minte, inimă şi literatură", 1846, nr. 29, 15 iulie.

Aproape parafrazînd un citat din cartea *Despre literatură* a D-nei de Staël, N. Filimon condiționează modul exprimării unor sentimente general umane de specificul fiecărui popor: „Pasiunile umane, deși sunt tot acelea la fiecare națiune, deși hotentotul și groenlandul simt amorul, durerea și disperarea ca și francezul, italianul, germanul, spaniolul, *modul*, (s. ns.) însă al exprimării acestor pasiuni diferă foarte mult din chestiuni de climat și civilizațiune, să mai adăogăm pe lîngă aceasta și deosebitele moravuri, maniere locale și necesitățile fizice și morale ale fiecăreia națiuni și vom vedea cum se naște ideea de a-și crea fiecare popor teatrul său în parte, a căruia bază, deși este una și aceeași [...], se deosebește, cu toate acestea, în nuanțele caracterelor puse în scenă și maniera de a interpreta marile pasiuni umane; de aci vine diferința între școala antică și modernă, precum și între școalele franceză, engleză, germană, italiană, și ispaniolă, în care videm diferitul caracter și tendința fiecăria națiuni"[22].

Trimițînd tot la D-na de Staël, paralela între nord—sud este invocată între alții de Odobescu care, în dorința de a nu se abate de la dezideratul respectării specificului național în literatură, se ferește să considere literatura română drept romantică, deci gotică [23]. Preluarea unor controverse specifice altor literaturi, duce și la situații ambigue. Pantazi Ghica nu numește poezia românească a vremii romantică, dar compară folclorul cu poezia nordului: „Cîntecele și legendele populare ale românilor au o mare asemănare cu poezia Nordului, și posed mult din caracterul sombru și melancolic al inspirațiunilor lui Ossian; au totdeodată o înălțare de gîndire, o mărire de cugetare, o energie de simțămînt și o dulceață de expresiune care face sufletele răpite de cad într-o extază sublimă și o reflexiune profundă, de unde iese cu durere prin compararea trecutului gigantic și mîndru cu prezentul mic și umilit" [24].

Ideea, originală și cu valoare de concluzie, pe care argumentele și demonstrația o susțin pe o cale mai mult indirectă și fără claritatea intențiilor, este înțelegerea *culorii locale*, ca mod de a crea o literatură, ne-falsă, autentică, „naturală" sau „adevărată". Raportată la literatura română aceasta însemna: istorie, tradiție (limbă, folclor, obiceiuri), peisaj național. Neformulat astfel decît mai tîrziu, în alt context istoric, politic, social, *specificul național*, ca principiu director al romantismului românesc, prin modul în care este accentuat, dă o notă de originalitate nu numai conceptului de *culoare locală*, ci romantismului românesc în ansamblu.

---

[22] N. Filimon, *Tunsul haiducului*, „Țeranul român", București, an. I, 1862, nr. 9, 7 ian.

[23] Al. Odobescu, *Bazele unei literaturi naționale*, în *Pagini regăsite*, „Studii și documente", EPL, București, 1965, p. 10—16.

[24] Pantazi Ghica, *Despre literatura țărei, un boem român*, București, 1860, cap. XV, p. 332.

DORINA GRĂSOIU

NAȚIUNEA ÎN GÎNDIREA ROMANTICILOR ROMÂNI

Despre conceptul de națiune și naționalitate a început să se vorbească insistent la începutul secolului al XIX-lea, odată cu ocuparea arenei istoriei de către burghezie. Dar sentimentul național, ca sentiment și nu conștiință de sine, a existat din timpuri străvechi, Bălcescu atribuindu-l românilor încă din vremea domniei lui Mircea cel Bătrîn : „Naționalitatea, deși nu avea atunci acel caracter reflexiv și ideal ce a dobîndit în zilele noastre, dar era mult mai întinsă și mai puternică, ca simțimînt" [1].

Conștiința națională se ivește la noi mai întîi în Transilvania, unde poporul român suferea ca „naționalitate" — respins și oprimat de celelalte grupuri etnice conlocuitoare. „În genere, cu cît frustrația este mai mare, cu atît ideea națională capătă un caracter mai dramatic și o energie propulsivă mai viguroasă" [2].

În Principate, ideea națională devine armă politică a emancipării după mișcarea lui Tudor Vladimirescu.

Încercările de definire a națiunii sau naționalității (noțiuni ce adeseori se confundă sau se suprapun în textele social-politice pașoptiste) nu au pretenția unor elaborări riguroase. Punctele asupra cărora mai toți încearcă să aducă lumină sînt : componentele conceptului de națiune, „misia" națiunii și unirea națiilor.

Pentru circumscrierea ideii de nație s-au avut în vedere motivări opuse : în Franța, spre exemplu, se vorbea despre autonomia persoanei, despre asocierea benevolă, pe baza unui contract, a celor ce locuiesc între granițele unui stat, națiunea fiind deci „un corp de asociați trăind sub o lege comună, și reprezentați de aceeași putere legislativă" [3], pe cînd în Germania argumentul primordial invocat era Volksgeist-ul, adică totalitatea coordonatelor specifice unui grup psihic, deci o realitate supraindividuală.

Ideologii români au făcut apel, pentru definirea națiunii, mai mult la conceptul de Volksgeist, decît la teoria contractualistă.

S. Bărnuțiu vede națiunea ca pe „una mulțime de oameni uniți cu legături naturale cum e aceeași origine și aceeași limbă (vacuum comunio),

---

[1] N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul*, ed. Odobescu, 1877, p. 350.
[2] P. Cornea, *Originile romantismului românesc*, 1972, p. 460.
[3] Emmanuel-Joseph Sieyès, *Qu'est-ce que le tièrs état* (1789), apud P. Cornea, *op. cit.*, p. 461.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 4, p. 523–531, București, 1975.

apoi prin consensul dreptului și comunicarea utilității" [4]. Și mai explicit exprimă Ion Ghica ideea de Volksgeist : „O națiune este un compus de asemănări și de interese strîns legate între dînsele, o asociațiune de oameni civilizați, cu teritoriu determinat, denumit și apărat de cetățeni uniți prin identitatea naturei lor psihice și morale, prin lucrările prin care o generațiune înzestrează generațiunile următoare ; o asociațiune de oameni uniți prin tradițiuni de gîndiri și sentimente, de moravuri și de aspirațiuni" [5]. În orice caz, toți sînt de acord că o nație nu poate lua ființă printr-un tratat, printr-o silnică încercuire a unor petece de pămînt : „cînd n-are o unitate morală și o gîndire comună ; cînd toți locuitorii nu tind prin natura lor la aceeași țintă și puterile sociale nu se unesc, nu se strîng toate firește, de bună voie și într-o armonie deplină, atunci nu este o nație ci o adunătură silnică de oameni, o legătură nefirească și prin urmare temporală și periculoasă" [6].

Dar elementul esențial al națiunii, acela care face ca o „națiune să subziste chiar atunci cînd și-a pierdut autonomia" este naționalitatea sau „Volkstum-ul", cum îl denumește istoricul german Friedrich Ludwig Jahn.

În ideologia social-politică pașoptistă termenul de „naționalitate" e întîlnit de puține ori, fiind înlocuit cu „geniu național", sau, pur și simplu, confundat cu conceptul de națiune. La N. Bălcescu naționalitatea e numită vag „sufletul unui popor", iar pentru Alecu Russo „trecerea lor (a națiunilor — n.n.) pe un pămînt și cu înrîuririle sufletești și sociale se numește naționalitate" [7].

Alteori , noțiunile de popor, națiune, naționalitate sînt confundate, fiind folosite una în locul celeilalte, dar înțelegîndu-se, în esență, același lucru. M. Kogălniceanu, pledînd pentru Unirea Principatelor, invocă legitimitatea actului „pentru că în Moldova sîntem același popul omogen, identic ca nici un altul, pentru că avem același început, același nume, aceeași limbă, aceeași religie, aceeași istorie, aceleași instituții, aceleași legi și obiceiuri, aceleași temeri și aceleași speranțe, aceleași trebuințe de îndestulat, aceleași hotare de păzit, aceleași dureri în trecut, același viitoriu de asigurat și în sfîrșit aceeași misie de împlinit" [8].

Pentru majoritatea pașoptiștilor ideea de națiune presupune recunoașterea *originii comune a românilor, comunitatea de limbă, de religie și de teritoriu.*

Acum nu se mai aduc argumente în vederea afirmării romanității poporului nostru, ci se vorbește despre originea comună a românilor ca despre un lucru știut și acceptat de toată lumea. „Eu, din parte-mi, precum am declarat în multe rînduri, zic și acum, cum că românilor fără a se mai certa despre originea lor însuși, în loc de toate dovezile le-ar fi destul a răspunde numai atîta : Iată-ne mai bine de cinci milioane români în țările Daciei vechi, adecă în Trasilvania, Țara Românească, Moldavia, Maramureș, Banat și în cealaltă parte a Ungariei, pînă către Tisa ...

---

[4] S. Bărnuțiu, *Dreptul public al românilor*, Iași, 1867, p. 76.

[5] I. Ghica, *Convorbiri economice, Partea a patra. Proprietatea*, p. 174.

[6] C. A. Rosetti, *Rusia*, în *Scrierile lui C. A. Rosetti*, București, 1887, p. 8.

[7] Alecu Russo, *Studie moldovană*, în *Opere complete*, 1942, p. 236.

[8] M. Kogălniceanu, *Dorințele țării asupra viitoarei organizații a Principatelor Române*, în *Discursuri parlamentare din epoca Unirii*, 1959, p. 12.

Toți aceștia își au o limbă mai organică decît chiar cea italiană. Iată într-aceea și dincolo peste Dunăre pe ceilalți români (țințari porecliți), iată și alții în muntele Pindului, petrecători acolo de la cele dintîi veacuri după Isus Hristos și pînă astăzi" [9].

Romanitatea poporului și latinitatea limbii noastre sînt fapte recunoscute acum și numai în situații cu totul excepționale mai sînt invocate argumente care să le confirme. Ba, mai mult, pentru menținerea unui echilibru sînt și voci care opresc avîntul „latinist" al unora ce încearcă să elimine impuritățile nelatine. „[...] de aceea trebuie să rămînem români, iar nu romani. Antichitatea romană merge pentru noi pînă la punctul acela care leagă lumea veche cu lumea nouă; o mai departe păsire se cheamă împresurare și ar fi tocmai ca și cînd am lega un om viu de un trup mort. Mai cu cale și mai logic ar fi dar, în dragostea noastră de latinism, să lepădăm limba română și să luăm vechea latină, și prin urmare să schimbăm pantalonul și surtucul pe togă, să ne chemăm Cincinatus și Brutus în loc de Costachi și Dimitrachi și să cerem înapoi stăpînirea lumii de odinioară" [10].

Elementul asupra căruia toți cad de acord că este esențial în definirea unei națiuni este limba, nu ca o convenție, ci ca expresie a specificului național. Pledoaria patetică pentru dezvoltarea și înfrumusețarea ei o găsim mai ales în textele ideologilor din Transilvania (S. Bărnuțiu, G. Bariț): „[...] limba e măsura și mijlocirea culturei; în limbă e zugrăvită forma cugetării și a simțirei, dorințele și plăcerile, afectele și patimile lui; pe dînsa e întemeiat caracterul și naționalitatea lui; dacă și-au pierdut limba oarecare popor, și-au pierdut deodată caracterul și naționalitatea sa; unul ca acela nu mai are cinste înaintea popoarelor, ci e tuturor ca un obiect de batjocură, pe care ca pe un psitac, un popor astăzi îl face să vorbiască așa, mîine vine alt popor și-l face să vorbiască altmintrelea" [11]. Limba e văzută deci ca „sufletul dătător de viață al nației" și, implicit, prin interzicere, mijlocul cel mai sigur de deznaționalizare, de ucidere lentă a națiunii: „A mărgini pe un popor pentru folosirea limbii sale este a-i deschide artera pentru ca să moară cu încetul. O asemenea tiranie spirituală întrece pe orice tiranie trupească. Orice popor devine la ceea ce este numai prin limba sa națională" [12].

În scrierile pașoptiștilor din Principate, limba e folosită ca mijloc pentru întărirea naționalității: „[...] privind că cultivarea limbii este dezvoltarea naționalității, și că cel mai bun chip de a cultiva limba este întocmirea de școli române, unde tinerimea să poată lua o educație română ..." [13].

Alt component al conceptului de națiune ar fi, după concepția epocii, religia. Nu toți ideologii pașoptiști socotesc, însă, acest element

---

[9] G. Bariț, *Ce să fie cu românii*, în „Foaie pentru minte", 1842, 24 aug. — 7 sept., nr. 39—46.

[10] Al. Russo, *Cugetări*, în *vol. cit.*, p. 264.

[11] S. Bărnuțiu, *O tocmeală de rușine și o lege nedreaptă*, cf. G. Bogdan-Duică, *Viața și ideile lui S. Bărnuțiu*, București, 1924, p. 201—202.

[12] G. Bariț, *Axiome și probleme politice cu privință la națiunea română din țările austriace*, în *Scrieri social politice*, 1962, p. 178.

[13] *Act de constituire al unei societăți în vederea înființării de școale în Principate*, în *Din arhiva lui Dumitru Brătianu*, XIX, vol. I.

specific. În Transilvania, religia ca şi limba era considerată „cel mai puternic zid apărător al naţionalităţii românilor" [14].

În Principate însă, unde situaţia era cu totul alta, religia nu mai constituie o condiţie sine-qua-non.

După cum se vede, asupra acestui punct părerile sînt împărţite, ele depinzînd de contextul realităţilor ce le-au generat. Kogălniceanu, într-un discurs ţinut în 1857, se declară adept al toleranţei religioase: „Iată domnilor, opinia mea liberă şi neîmpiedecată; pentru mine fiecare fiu al ţării, fiecare pămîntean este român. Nu mă îngrijesc nicidecum cum şi ce fel se închină lui Dumnezeu [...]" [15].

Pe lîngă comunitatea de origine, limbă şi religie, o altă componentă a naţiunii era considerată comunitatea de teritoriu, respectiv patria. Accepţiile care se dau acestui cuvînt sînt diverse. Un lucru este însă clar pentru toţi: „Pămîntul joacă un rol foarte de căpetenie chiar între naţiunile civilizate. În adevăr, o naţiune înainte de toate trebuie să aibă un pămînt al ei pe care să se poată hrăni şi dezvolta şi căruia, printr-o lungă apropriaţiune a lui la treburile sale, ajunge a-i pune pecetea geniului său. Atunci numai, pămîntul acela face parte din naţiunea aceea, atunci ea este datoare să-l apere ca însuşi trupul ei" [16]. În această accepţie — patria ca circumscriere geografică a naţiei — termenul e întîlnit şi-n scrierile lui Bariţ: „Frate, ştii tu bine că [...] aici pe pămînt patria mea e zeitatea (nu-mi pasă, zi-i idol) căreia îi sînt devotate cugetele şi dorinţele mele, zilele şi orele mele; pentru că sînt convins din fragezii ani ai juniei mele că fără patrie, şi încă o patrie fericită şi fericitoare, insul este un străin părăsit şi urgisit peste tot, familia este asemenea unor fiare pribegitoare, iar naţiunea o fantomă, o figură, o marionetă care stă şi petrece numai aninată în aer, fără a-i fi iertat ca să-şi înfigă piciorul pe vreun unghi de pămînt undeva, şi în cele din urmă insul, familia şi naţiunea, fără patrie sau cu o patrie nefericită, devin pieritori de foame şi în doagă de a lua lumea în cap, ca emigranţii colonişti germani" [17]. Conformaţia fizică a patriei, respectiv relieful şi clima, influenţează sau chiar determină particularităţile psihice ale naţiei respective. „Expresia acestui tărîm atît de variat şi a climei sale atît de schimbătoare este chiar caracterul naţional al românului, pe care nu-l poţi asemui cu al nici unei alte naţiuni. Românul cîntă văietîndu-se şi se vaietă cîntînd; trece dintr-o dorinţă în alta, dintr-o afecţiune în alta, din iubire în ură şi din ură în iubire, fără să ştie cum" [18].

Dacă pentru unii patria este numai suportul material al naţiunii, pentru alţii egalitatea patrie—pămînt este suficientă. C. A. Rosetti, într-un articol intitulat chiar *Patria* [19], se întreba care va fi semnul care va demarca hotarele tărîmului ce e dator a-l iubi şi apăra şi ce se va întîmpla cu patriotismul său odată cu fiecare conchistă, cu fiecare trunchiere a

---

[14] G. Bariţ, *Românii şi maghiarismul*, în *vol. cit.*, p. 65.

[15] M. Kogălniceanu, *Discurs cu privire la acordarea de drepturi politice pentru toţi locuitorii ţării*, în *vol. cit.*, p. 30, 40.

[16] I. C. Brătianu, *Naţionalitatea*, în P. Cornea, M. Zamfir, *Gîndirea românească în epoca paşoptistă*, 1969, vol. I, p. 483.

[17] G. Bariţ, *Suvenire din călătoria mea*, în *vol. cit.*, p. 156.

[18] C. Bolliac, *Mozaicul social*, în P. Cornea, M. Zamfir, *op. cit.*, vol. I, p. 150

[19] *C. A. Rosetti, gînditorul, omul*, ed. îngrijită de R. Pantazi, 1969, p. 251—252.

teritoriului patriei. Un răspuns ar putea fi definiția pe care M. Kogălniceanu o dă patriei : „Eu privesc ca patria mea toată acea întindere de loc unde se vorbește românește" [20].

Patria va căpăta sensul concret de pămînt al strămoșilor mai ales în perioada de exil a pașoptiștilor. Atunci, patria abstractă va fi înlocuită cu cadrul concret fizic și psihic al țării. Patriotismul lor se manifestă acum, pe lîngă toate eforturile de binefacere pentru țară, pe care le încercaseră și înainte, prin dorul pentru pămîntul unde le sînt îngropați strămoșii, prin nostalgia după cadrul concret al țării. Astfel, Al. G. Golescu-Arăpilă, vorbind despre insuflarea sentimentului patriotic tinerilor, își închipuie modul cel mai lesnicios de cunoaștere a patriei : „[...] je prenderais ceux qui je jugerais capables de devenir nos proselytes et je les conduirais au beau milieu de nos Carpathes, et là, devant les spectacles les plus majestueux, du haut des précipices les plus affreux et du fond des vallées les plus sauvages, là où tout parle de nationalité ; où tant de traditions sont attachées à une ruine, à une pierre, là je les ferais méditer sur les pages sanglantes de notre histoire et sur toutes les souffrances qui ont lourdement pesé sur la pauvre Roumanie [21]".

În concepția ideologilor pașoptiști, națiunea „ca toate celelalte corpuri viețuitoare", se dezvoltă în virtutea propriilor sale principii vitale, înaintînd numai în măsura în care își îndeplinește misia pentru care a fost lăsată pe pămînt. „Orice nație dar, precum și orice individ, are o misie a îndeplini în omenire, adică a curge după natura și geniul său propriu, la triumful științei asupra naturei, la perfecționarea înțelegerii și a simțimîntului omenesc potrivit legii divine și eterne, care guvernă ursitele omenirii și ale lumii" [22]. Misia sfîntă pe care providența a încredințat-o națiunii române era „de a apăra creștinătatea și civilizația născîndă" (N. Bălcescu) [23] „de a apăra civilizația creștină amenințată de barbaria otomană" (C. Bolliac) [24]; în sfîrșit, „de a înfățișa democrația în Europa orientală" (I. C. Brătianu) [25].

Dar, o națiune, pentru a-și îndeplini menirea, trebuie să-și asigure unitatea neamului.

Ideea că românul e frate cu românul, dincolo de faptul că stau pe trepte sociale diferite, se agită acum, ajungîndu-se astfel de la noțiunea de conlocuitor la cea de conațional. Calitatea de membru al aceleiași comunități etnice e declarată precumpănitoare apartenenței la o clasă socială. În felul acesta, problema socială a polarizării bunurilor încearcă să fie rezolvată sub semnul ideii naționale. Necesitatea de a găsi calea cea mai potrivită pentru ușurarea suferințelor țăranilor, de a recunoaște legitimitatea dreptului muncii, de a consfinți rodul muncii pe proprietate se impune fiindcă numai așa se poate „stinge ura, vrăjmășia între

---

[20] M. Kogălniceanu, *Cuvînt introductiv la cursul de istorie națională*, în vol. *Texte social politice alese*, 1967, p. 108.

[21] Al. G. Golescu-Arăpilă, *Către Șt. G. Golescu* în *Din vremea renașterii naționale a Țării Românești. Boierii Golești*, ed. alcătuită de G. Fotino, București, 1939, vol. II, p. 137.

[22] N. Bălcescu, *op. cit.*, p. 22.

[23] N. Bălcescu, *Mersul revoluției în istoria românilor*, în P. Cornea, M. Zamfir, *op. cit.*, vol. I, p. 311.

[24] C. Bolliac, op. cit., vol. cit., p. 451.

[25] I. C. Brătianu, *România*, în *Acte și cuvîntări*, București, 1938, ed. Cartea Românească, p. 22.

bogaţi şi săraci, între toate clasele societăţii şi d-a le înfrăţi printr-o singură dragoste pentru patrie" [26]. Membrii unei naţii nu sînt numai cei ce au o poziţie socială privilegiată, ci întreg poporul. „Noi ştim cum că mulţimea norodului face naţia, iar nu cîteva persoane trufaşe în vechimea familiilor lor" [27]. Angajaţi, ca naţiune, într-o luptă acerbă pentru emancipare, românii trebuiau să fie uniţi şi să-şi asigure liniştea şi securitatea pe plan intern. Atîta timp, însă, cît ţăranii erau trataţi ca nişte indivizi de altă naţie, cît nu erau integraţi în corpul social, nu se putea vorbi despre unitatea internă :

„Să conchidem dar, toţi cît sîntem bogaţi sau săraci, mici sau mari proprietari, că pentru a avea o patrie, spre a o putea apăra şi a apăra naţionalitatea noastră, este de neapărată trebuinţă a face pe ţăran proprietar. Fără aceasta nu e viitor, nu e naţionalitate, şi care e omul, care este românul, care este nobilul care să nu voiască o patrie, care să nu aspire la o Românie" [28]. Argumentul naţional este invocat adeseori în apărarea cauzei ţărăneşti fiindcă, pînă cînd deosebirile sociale nu vor fi abandonate în favoarea conştiinţei aparteneţei la acelaşi neam, pînă cînd barierele dintre clase nu vor cădea în vederea înfăptuirii unităţii naţionale, patria şi naţiunea nu vor fi în siguranţă : „Pentru ce să se mai jertfească el (ţăranul) — n.n.) pentru libertate, cînd nu se poate bucura de dînsa, cînd este şi va rămînea rob ? Pentru ce să mai apere o ţară unde nu are nici un drept, nici o palmă de pămînt, nici chiar libera dispoziţie a muncii sale ?" [29].

Se socotea că împroprietărirea va stimula patriotismul, fiindcă „le sol c'est la patrie" [30] şi numai aşa ţăranul îşi va da seama că are o patrie ce trebuie apărată : el „va începe a simţi şi a cunoaşte cum că are şi el o moşie, o avere sigură, prin urmare şi o patrie, care merită ca să şi-o apere cu braţele şi cu toate puterile sale ..." [31].

În numele unor principii ca : libertate, egalitate, naţionalitate, principii ce însufleţeau mişcările sociale şi naţionale din întreaga Europă, „ideologii" români paşoptişti încearcă, prin diverse căi, să convingă clasa proprietarilor de necesitatea emancipării şi, mai ales, a împroprietăririi ţăranilor. Pornind de la postulatul că toţi oamenii sînt născuţi egali, unii ajung să pledeze cauza ţăranilor în numele umanitarismului şi al unui creştinism biblic, alţii, servindu-se de argumente istorice, să demonstreze că ţăranii sînt adevăraţii proprietari şi că după legea dreptăţii ei trebuie repuşi în propriile lor drepturi. După unii autori, oamenii sînt egali, fiind făcuţi după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu : „toţi nasc liberi, inteligenţi şi perfectibili, avînd aceleaşi drepturi şi aceleaşi dorinţe; fieşce om este fiul iubit al naturii, pentru a căruia făptuire, viaţă şi fericire a lucrat, lucrează şi urzeşte neîncetat. În fieşce om sînt seminţele tuturor ideilor şi faptelor omenirii întregi, precum într-o singură ghindă

---

[26] N. Bălcescu, *Reforma socială la români*, în P. Cornea, M. Zamfir, *op. cit.*, vol. I, p. 230—231.

[27] G. Bariţ,, *Educaţia (Creşterea)*, în *Scrieri social politice*, 1962, p. 52.

[28] N. Bălcescu, *Despre împroprietărirea ţăranilor*, loc. cit., p. 237.

[29] *Idem*, p. 255.

[30] Ion Ionescu de la Brad, *Proprietatea muncii şi a pămîntului este sfîntă*, *loc. cit.*, p. 271.

[31] G. Bariţ, *Ţara Românească şi Moldavia*, *loc cit.*, p. 167.

stă închisă făptuirea pădurilor" [32]. După alții, oamenii sînt toți deopotrivă „fiindcă toți au aceleași trebuințe, aceleași căderi și misii echivalente, deși felurite și neasemănate și prin urmare afirmăm că toți au drepturi deopotrivă la moștenirea obștească, ce o găsim răspîndită pe pămînt cu îmbelșugare" [33]. Și atunci, dacă oamenii sînt egali, „țăranul și boierul nu sînt oare făcuți din același lut (argilă), nu sînt oare liberi, egali înaintea lui Dumnezeu, și nu trebuie să fie asemenea și înaintea oamenilor?" [34] Aceasta nu înseamnă că ideologii pașoptiști ar fi pledat pentru egalitate din punct de vedere social-economic, pentru desființarea proprietății. Dimpotrivă, ceea ce doreau era transformarea țăranului în proprietar, înființarea și dezvoltarea proprietății mici și mijlocii. Numai astfel, socoteau ei, săteanul obținea libertatea social-economică, în virtutea căreia și-ar fi putut exercita drepturile de cetățean. Se acționa deci în vederea realizării libertății sociale — bază a egalității în fața legilor. Dar, pentru aceasta, era nevoie ca proprietarul să se învoiască a-i da țăranului o bucată de pămînt. Nu era suficientă emanciparea plugarului (de fapt era vorba de o emancipare a pămîntului boieresc dat cu chirie țăranului) ci și împroprietărirea lui. Altfel, țăranul liber, dar lipsit de posibilitatea de a-și asigura existența, ar fi devenit în scurt timp rob. Pentru a-i convinge pe proprietari, mulți dintre autori recurg la argumente umanitariste, creștinist-filantropice, invocînd, în fraze patetice, amintirea părinților și judecata istoriei :

„Nu voi chema în ajutorul țăranilor noștri decît umanitatea și patriotismul dumneavoastră.

O ! fie-vă milă de un milion de țărani, care cu femeile și cu pruncii lor, deși ținuți afară și departe de dezbaterile noastre, au ochii țintiți asupra Dealului Mitropoliei, ca asupra soarelui mîntuirii, și vă întind mîinile !

O ! nu drămuiți brazda de pămînt trebuitoare hranei țăranilor. Gîndiți la durerile, la patimile, la lipsurile trecutului lor. Gîndiți la originea averilor Dumneavoastră ; gîndiți că cea mai mare parte din ele o datorați muncii și sudoarelor lor. Închipuiți-vă că părinții lor s-au luptat alături cu părinții noștri pentru salvarea țării și a altarului [...].

O ! fie-vă dar milă de dînșii, fie-vă milă de țara noastră" [35]. Alteori, printr-o analiză foarte realistă a situației existente, caută să se arate proprietarilor că este mult mai prudent și înțelept să dea ei, decît să li se ia. Astfel, Kogălniceanu, într-unul din discursurile sale, dînd dovadă de mult tact și de o înțelegere profundă a realităților sociale, îi sfătuiește pe boieri să cedeze pentru ca, mai apoi, să nu fie prea tîrziu : «Și eu sînt proprietar, și eu am femeie și copii, și pe mine m-ar dure cînd m-aș vedea despoiat de moșia mea. Însă între a vroi îmbunătățirea soartei țăranilor, între a vroi prin însuși aceasta a siguripsi proprietatea și întru a predica răpirea și împărțirea moșiilor, este o mare, o foarte mare deosebire. Nimene nu vroiește despoierea proprietarilor, însă sînt mulți proprietari dintre care și eu unul, cari socotesc că eara concesiilor a sosit, cari cred că este

---

[32] C. A. Rosetti, *Apel la toate partidele*, în *C. A. Rosetti gînditorul, omul*, p. 157.
[33] I. C. Brătianu, *Republica română*, apud *Acte și cuvîntări*, p. 8.
[34] N. Bălcescu, *Reforma socială, loc. cit.*, p. 275.
[35] M. Kogălniceanu, *Îmbunătățirea soartei țăranilor*, în *Scrieri sociale*, 1947, p. 271—272.

patriotic, că este prudent, că este folositor chiar pentru proprietar a nu amîna necontenit aceste concesii, de a nu lăsa să fim surprinşi prin cuvîntul fatal „prea tîrziu" ! [36]».

Din cînd în cînd, mai ales în textele „ideologilor" transilvăneni, în spatele unei apel umanitarist apare şi o deghizată ameninţare ; „Fraţilor aristocraţi, vă mai rugăm odată ca pe tot ce aveţi mai scump şi sfînt, nu vă tăieţi de către popor, nu-l mai socotiţi pe acesta de minorean, orb şi neputincios ; depuneţi orice mască, cu care nu veţi mai înşela pe nimeni, fiţi sinceri şi mai înainte de toate patrioţi generoşi, naţionalişti români fierbinţi ; părăsiţi orice cochetărie periculoasă cu străinii, aveţi credinţă în patrie, în naţie, în spiritul veacului vostru, căci fără credinţă, pe Dumnezeu, vă jucaţi cu viaţa ..." [37].

Dincolo de „fraternizarea" dintre clase, în numele conaţionalismului, conceptul de naţiune presupune şi ideea unificării naţiunii, a unirii ei nu numai în plan spiritual, ci şi economic, administrativ şi politic, a coincidenţelor graniţelor politice cu cele etnice. În toate articolele ideologilor paşoptişti apare acest îndemn la unire a românilor din toate provinciile. Actul unirii a fost pregătit astfel cu mult timp înainte, prin agitarea ideii naţionale. „Aceste condiţii de putere de care avem nevoie, nu le putem găsi decît în solidaritatea tuturor românilor, în unirea lor într-o singură naţie, unire la care sînt meniţi prin naţionalitate, prin aceeaşi limbă, religie, obiceiuri, simţiminte, prin poziţia geografică, prin trecutul lor şi în sfîrşit prin nevoia de a se păstra şi a se mîntui" [38].

Libertatea şi suveranitatea naţiei atîrnă de unitatea sa, fiindcă numai uniţi românii pot să-şi organizeze o armată puternică, care să înfrunte oricînd un eventual agresor. „Pînă ce nu ne vom uni cu toţii pe viaţă şi pe moarte pe tărîmul naţionalităţii, orice încercare de unire ar fi o ambiţie sau o rătăcire. Voim, domnilor, şi o voim cu atîta credinţă şi tărie încît nici o putere omenească nu ne poate schimba întru aceasta, voim să fim şi noi o naţie liberă şi suverană la dînsa acasă. [...] Şi ne-a mai intrat încă în cap şi în inimă că o naţie nu-şi poate apăra ale ei drepturi ieşind cu pîine şi cu sare înaintea năvălitorilor ; voirăm dar, voim şi vom voi a ne pune în stare de apărare astfel cum s-au pus celelalte naţii de puterea noastră" [39].

Sublinierea diferenţierilor şi accentuarea specificului naţiei române[40] nu-i împinge pe revoluţionarii noştri la o izolare orgolioasă. Dimpotrivă, simţind că lupta de eliberare nu poate fi dusă pe cont propriu, ei susţin solidaritatea naţiilor, bineînţeles în cadrul unei perfecte egalităţi. Unii vorbesc despre fraternitatea popoarelor devenite libere (D. Brătianu), alţii despre „reorganizarea Europei în naţionalităţi, iar nu într-o grămădire silnică, astfel încît din constituirea fiecărei naţionalităţi în întregi-

---

[36] *Discurs pentru apărarea guvernului din 30 aprilie 1860*, în *Discursuri parlamentare*, p. 292.

[37] G. Barit, *Pusura de acum a aristocraţiei noastre*, în *Scrieri social-politice*, p. 131.

[38] N. Bălcescu, *Mersul revoluţiei în istoria românilor*, în P. Cornea, M. Zamfir, *op. cit.*, vol. II, p. 315.

[39] C. A. Rosetti, *Revista politică*, în *C. A. Rosetti gînditorul, omul*, p. 274.

[40] „[...] naţiunea nu poate produce, nu poate da omenirii tot ce este în puterea ei, decît cînd se dezvoltă în însăşi elementele şi condiţiunile sale naturale şi nu mişcă decît prin însăşi spontaneitatea sa" (I. C. Brătianu, *Naţionalitatea, loc. cit.*, vol. I, p. 488).

mea ei să iasă o solidaritate între toate popoarele Europei [41] Solidaritatea neamurilor mai este privită și dintr-un unghi strict material, economic. O nație trebuie să-și dezvolte industria, economia în genere, pentru a se pune în legătură cu celelalte nații producătoare. Deci — solidaritatea „națiilor industrioase" ! „Toate națiile au trebuință unele de altele spre a face « schimburi de producte »; din această împrejurare răsare legea cea mare a solidarității tuturor națiilor" [42].

Ideea națională, stindard ce polarizează energiile disponibile în vremile frămîntate dintre revoluție și unire, înglobează toate aspirațiile și tendințele epocii : constituirea națiunii române (pe baza comunității de origine, limbă, rit și teritoriu) ; unitatea națiunii (atît ca fraternizare a conaționalilor, indiferent de poziția socială, cît și ca identificare a granițelor politice cu cele etnice) și, în sfîrșit, independența națională.

---

[41] *Ibidem*, p. 477.

[42] I. Ionescu de la Brad, *Societatea de astăzi în comparație cu cea veche sau Resbelul și pacea*, „Pruncul român", 1848, 2 sept., nr. 35, apud *Anul 1848 în Principatele Române*, tom. IV, p. 181.

EDGAR QUINET DEVANT LA CONSCIENCE ROUMAINE

MARIN BUCUR

Les Roumains ont rencontré Edgar Quinet dans la fièvre qui préparait l'année 1848. Pour les jeunes Roumains arrivés pour faire leurs études à Paris, Edgar, Quinet ainsi que Michelet étaient les apôtres et les pères de la spiritualité révolutionnaire. Ils lui rendaient visite à la maison avec piété, en s'organisant pour l'honorer en héros.

A la fin de l'année 1845, « Les écoliers roumains de Paris » ont pris la décision « d'aller tous à Quinet pour lui remercier [1] ».

Bien sûr, pour ses leçons de tribune et d'orateur d'un nouvel ordre social ! Edgar Quinet était d'ailleurs l'un des maîtres de l'apprentissage des Roumains en 1848. Ils lisaient ses livres comme des textes sacrés. Plusieurs fois, C. A. Rosetti, par exemple, nota dans son *Journal* ses rencontres avec les œuvres de Quinet : *Génie des religions* ou *Les Révolutions d'Italie* [2].

On parle beaucoup du mariage d'Edgar Quinet avec Hermione Asachi, la fille de l'écrivain roumain, Gheorghe Asachi. Naturellement, on ne peut pas diminuer le rôle de sa femme roumaine, son dévouement et son culte pour son mari. Hermione a été une femme brave. Tous les deux ont constitué une unité digne, en restant fidèles à leur idéal et à la foi révolutionnaire. C'est Hermione qui lui avait révélé le génie ignoré d'un peuple européen, d'un ancien peuple, son histoire, son calvaire.

La parution en 1856 de l'œuvre *Les Roumains* de Quinet constitue le véritable moment de la prise de conscience roumaine. Dès la publication dans la « Revue des deux mondes » au début de l'année 1856 des fragments de cet ouvrage, la publication « Steaua Dunării » (*l' Etoile du Danube*) prit acte de cet événement en soulignant sa signification internationale :

« Cette composition est la page la plus sublime qui ait jamais été écrite sur notre pays et notre nation » [3].

C'est pourquoi *Les Roumains* n'est pas un livre qui soit paru par hasard à cette date, justement à cette date et, justement à Paris où avait lieu le Congrès.

---

[1] C. A. Rosetti, *Jurnalul meu* (24 nov./6 déc. 1845), ediție îngrijită și prefațată de Marin Bucur, Edit. « Dacia », Cluj-Napoca, 1974, p. 63.

[2] *Ibidem*, voir les pages 227, 296, 347.

[3] [Mihail Kogălniceanu], *Notiți biografice*. Dans « Steaua Dunării », II, 1856, n° 24, 22 mai, p. 92.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, p. 533–539, București, 1975

« C'est pourquoi le livre était une défense vigoureuse d'une nation malheureuse devant le tribunal de l'Europe »[4].

De même, Edgar Quinet dans un moment décisif pour notre histoire moderne a pris le parti de la Roumanie, devenu comme Michelet un de ses défenseurs devant le grand conclave européen.

« A chaque ligne on sent qu' une âme chaleureuse parle, un esprit élevé, l'ami de l'humanité et de la liberté. Toutes les louanges que nous avons pu faire de cet écrit, qui en ce temps-là était le plaidoyer le plus énergique des Roumains devant le Congrès, auraient été minces et pâles à côté du mérite intrinsèque de l'ouvrage susdit »[5].

Comme « Steaua Dunării » était un journal politique de la lutte unioniste de Mihail Kogălniceanu, un tel article ne pouvait appartenir qu'à son rédacteur en chef. Qui pouvait être plus heureux d'un tel livre, plaidoyer des Roumains au Congrès de Paris que Mihail Kogălniceanu, historien lui-même, initiateur et organisateur de tant de victoires de notre pays au siècle dernier entre 1848—1877?

La nouvelle a été diffusée dans un autre journal célèbre de l'époque, « Zimbrul » (*Le Bison*) qui annonçait aussi la décision de republier le livre de Quinet , « connu pour ses sympathies pour la cause de la future nationalité roumaine »[6].

De même en 1856, la version roumaine des *Roumains* de Quinet est parue à Iassi, à l'imprimerie de son beau-père, le poète et le professeur, l'homme de science d'une grande culture humaniste—Gheorghe Asachi, sous le titre *Românii Principatelor Dunărene* (Les Roumains des Principautés Danubiennes)[7].

L'éditeur donc Gheorghe Asachi écrivait en mai 1856:

« La sympathie que ce jour les Roumains ont conquise est due premièrement à nos souffrances séculaires, deuxièmement aux journalistes étrangers qui ont soutenu notre cause[8] ».

Les hommes du pays, comme C. A. Rosetti et I. C. Brătianu, ses anciens disciples, remercièrent pathétiquement Edgar Quinet.
Celui-ci répondit sur le même ton:

« Mais moi, je vous dois la reconnaissance. Si j'ai pu unir ma faible voix avec la vôtre pour la défense de la cause la plus juste, vous m'avez récompensé beaucoup plus qu'il ne convenait »[9].

Dans la tradition de leurs parents, les élèves de la première école en langue nationale « Sfîntu Sava » on fait paraître une lettre effervescente romantico-patriotique. Ils exagéraient dans l'enthousiasme de leur jeunesse, mais ils tenaient à marquer leur adhésion par un tel geste d'ampleur européenne. Donc dans la même année 1856, les plus jeunes fils du pays montraient à Michelet et à Quinet la constance de l'affection roumaine:

---

[4] *Ibidem.*

[5] *Ibidem.*

[6] Dans la rubrique *Revista.* « Zimbrul », IV, 1856, nº 22, 31 janvier.

[7] Edgar Quinet, *Românii Principatelor Dunărene.* I. Tradus de pe limba franceză. Iassi. Tipografia Institutului Albinei, 1856. La deuxième traduction en roumain était *Istoria Poesiei,* dans « Revista Carpaţilor », I, tom I, p. 233—239; tom II, p. 1—15; tom III, p. 1—26, 201—226, 313—341.

[8] *Ibidem.*

[9] Apud. Tr. G. Djuvara, *Edgar Quinet, filoromân.* Conferinţă rostită la Ateneul român (Extras din « Revista idealistă »). Bucureşti, 1903, p. 43.

« Nous étions inconnus, oubliés, épuisés sous le pouvoir de l'intrigue et de la force brutale des ennemis ; notre voix était étouffée dans la poitrine ; sans défenseurs auprès des grandes nations civilisées, nous voyons chaque jour s'approcher davantage le moment d'expiation. Aujourd'hui nous sommes retrouvés, reconnus ; nous avons l'espoir dans le plus bel avenir et nous voyons le monde plein d'intérêt pour notre cause ; nous vous devons tout cela en grande partie. Parce que, depuis beaucoup de temps vous avez réclamé les sympathies du monde civilisé pour nous et vous les avez imposées comme un devoir » [10].

De son côté, Edgar Quinet répondait aux Roumains par une note pleine de sagesse et de conviction du droit sacré des peuples à la liberté et à sa propre existence :

« Je ne sais pas ce que vous réserve la politique du jour, ni si vos espérances communes seront accomplies bientôt, mais je sais que les sentiments qui vous inspirent sont ceux qui font la grandeur des Etats et leur durée. Vous avez en vous la destinée de la Roumanie. Personne ne peut plus l'empêcher d'être. Tous les droits de vos ancêtres ne vous seront pas restitués en un jour. La grande famille roumaine ne sera pas réunie dès le premier jour. Attendons-nous aux obstacles, aux difficultés qui réclameront des efforts de votre part, des défenseurs de votre cause. Jusqu'au triomphe ne vous retirez pas de la lutte. Tant que vous saurez exprimer fidélement vos désirs, je sentirai que je m'appuie sur le droit et l'humanité [11] ».

L'historien français était déjà élevé aux rangs des héros roumains, puisqu'à un toast pour Bălcescu, on invoquait un autre toast aux grands journalistes philoroumains Saint Marc-Girardin et Edgar Quinet, « qui par les voies de la presse ont parlé avec tant de faveur pour nous » [12]. De nouveau au début de l'année 1857, Edgar Quinet a écrit aux Roumains sûrs de leur destin :

« Vous me donnez cette assurance, vous y joignez des expressions que je recueille avec bonheur, comme la preuve de votre patriotisme, de votre communauté de vues, bien plus que de services que j'ai pu rendre à votre cause. Il est certain, Messieurs, que, de quelque manière qu'on envisage vos intérêts, vous avez fait un grand pas. Tout l'Occident s'est ému pour vous. Vous avez retrouvé et produit au grand jour vos titres de famille, il ne s'est trouvé personne pour les contester.

Vous n'êtes plus une province inconnue : vous faites partie de la cité, j'allais dire de la patrie chrétienne occidentale.

Vous n'êtes plus isolés dans la vie politique ; il n'est plus possible à qui que ce soit de disposer de vous, ou de toucher à vos affaires sans que le monde le sache. Vos provinces ne peuvent plus être déchirées, lacérées, sans que toute l'Europe jette un cri. Vous n'êtes plus des étrangers, vous êtes des concitoyens pour tous les peuples policés. Vos vœux, vos besoins, vos droits, font désormais partie des vœux, des besoins, des droits de la société européenne. Vous avez maintenant les mêmes chances de vie, de liberté, d'indépendance, d'avenir, que l'Europe elle-même » [13].

[10] *Ibidem*, p. 42.
[11] *Ibidem*, p. 44.
[12] *Acte şi documente relative la Istoria Renascerei României*, publicate de Ghenadie Petrescu, Dimitrie A. Sturza şi Dimitrie C. Sturza, Vol. III, Bucureşti, 1889, p. 500.
[13] *Idem*, p. 980.

Le Congrès de Paris fut loin des attentes roumaines. Pour la satisfaction des grands pouvoirs, les représentants politiques des pays belligérants ont sacrifié encore une fois les droits historiques des peuples dépendants. Deux lettres de la part des Roumains, envoyées à Quinet à Bruxelles à l'occasion de la réimpression de son livre dans l'édition des *Œuvres complètes* de la Pagnerre en 1856 ont démontré notre décision de surmonter l'impasse historique par la cohérence et la persévérance de l'idéal. Même si « par la paix de Paris nous ne recouvrons pas la plénitude de nos droits, privilèges et immunités que nos anciens traités solennels avec la Turquie nous donnent le droit de reconquérir sous les auspices des Puissances, la génération actuelle conservera la confiance et la persévérance qui ont soutenu nos pères à travers les siècles, et la justice triomphera, un jour, sur la politique de l'égoïsme. Notre cause n'a pas été jugée avec impartialité par l'aréopage de l'Europe; mais les Roumains ont conquis la sympathie de l'Europe occidentale, qui doit à votre éloquent et classique plaidoyer la connaissance de notre origine, de nos droits et de nos malheurs »[14].

La même année 1856, dans l'*Appel aux frères roumains* de l'archimandrite Iosaphat, publié dans une feuille volante chez De Saye et Boucher, le nom de Quinet était inscrit à côté de tous ceux qui soutenaient notre cause, la cause de leur dignité civique

« Tous les savants qui s'occupent aujourd'hui de l'histoire de notre pays, comme MM. Quinet, Vaillant, Elias Regnault et autres, ne reconnaissent-ils pas qu'il y a peu de peuples qui aient gardé comme nous l'identité d'origine, de langue et de mœurs ? Et comment les ennemis de la vérité n'ont-ils pas honte? Ils veulent nier l'histoire qui nous dit que tous les Etats du monde se sont élevés et ont grandi par l'union, tandis que la séparation et la discorde provoquaient leur décadence et leur chute »[15]. L'Assemblée des Deputés trouva nécessaire de remercier dans la séance du 23 novembre 1857, par la voix des ses « députés » Mihail Kogălniceanu et C. Hurmuzachi, « ceux qui comme Saint Marc-Girardin, Léon Plée, Edgar Quinet nous ont donné les plus vives preuves de sympathies ; ils luttent maintenant aussi pour notre cause »[16].

Ce n'est pas par hasard que dans « Steaua Dunării » paraissait la liste des Roumains qui avaient souscrit à l'édition de l'œuvres complètes d'Edgar Quinet, de même que l'année précédente, pour la série de 22 volumes.

C. A. Rosetti n'avait pas raison de se plaindre que les Roumains « n'ont même pas adressé une lettre de remerciement » à Michelet, Quinet, Bataillard, Ubicini, Saint Marc-Girardin »[17].

Un autre moment de réception de l'œuvre de Quinet se produisit en 1870 avec l'étude de A. D. Xenopol publiée dans la revue « Convorbiri literare » (*Conversations littéraires*), dédiée au livre *La Création*. Le jeune historien profita de la date de parution de ce livre pour se lancer dans une analyse de la conception philosophique de l'auteur. Elle est parmi les études

---

[14] *Idem*, p. 982.

[15] *Acte şi documente* ... publicate de Dimitrie A. Sturza şi J. J. Skupiewski. Vol. IX, Bucureşti, 1901, p. 482.

[16] *Acte şi documente* ... publicate de Dimitrie A. Sturza şi C. Golescu-Vartic. Vol. VI, Bucureşti, 1896, p. 301.

[17] « Românul » (Le Roumain), 1858, no. 96, 29 novembre/11 décembre.

les plus objectives sur la philosophie de Quinet, dans laquelle on retrouve même l'option philosophique de Xenopol. L'historien roumain transforme d'ailleurs cette œuvre de Quinet dans son propre essai philosophique :

« L'homme a toujours estimé la pensée et la liberté car l'instinct révélait la grandeur de ses biens dans le système de Quinet, mais cette fois-ci on ne montre pas leur valeur dans toute leur étendue ... Mais Quinet ne développe pas d'une façon claire ce qu'on entend par liberté. Bien sûr celui qui parle sur les lois de l'esprit n'est pas le même qui s'imagine la liberté — soit morale, soit politique — en dehors d'aucune loi.

L'homme, par sa pensée, en se détachant de toutes les créatures peut pénétrer dans l'essence de sa nature, en découvrant ainsi les conditions pour réaliser l'idéal humain »[18].

« Seulement, on peut accomplir le progrès qui n'est pas autre chose que l'accomplissement des lois de la nature en ce qui concerne l'être humain. Un vrai progrès est celui qui est conforme à cette loi »[19]. A. D. Xenopol, charmé par le style « d'une rare beauté », qui met en évidence les vérités de la science sous une forme qui satisfait le goût dans la même mesure qu'il renforce et enrichit l'esprit, critique l'excès de poésie « là où la science seule voudrait résoudre »[20].

Le journal de Rosetti, qui s'est tant nourri des œuvres de Quinet, annonce en 1875 la mort de « l'homme de génie, du grand citoyen de la France, de l'ancien combattant pour la cause républicaine, de l'illustre savant, du vieux professeur du Collège de France, député de la Chambre et du Roumain »[21].

Certainement cette définition appartenait à C. A. Rosetti. D'après une information reprise du journal « Le Rappel », à l'occasion de l'enterrement de Quinet étaient présents des étudiants roumains. On disait que « la jeunesse roumaine » était venue pour pleurer à côté de la France celui qui a été durant de longues années le soutien des grandes et des nobles idées, celui qui a eu une croyance inchangeable en la liberté, la vérité, la justice éternelle, en la république.

Digne représentant de la démocratie française, Edgar Quinet, dans son patriotisme ardent, n'a jamais oublié l'humanité. Il vivra dans le cœur de toutes le nations qu'il avait aidées, dont il a revendiqué les droits. La nation roumaine gardera à l'éternité son souvenir ».

En prononçant sont nom, les Roumains béniront toujours la généreuse patrie de l'éminent professeur, de l'illustre historien, du profond penseur, du grand démocrate.

En 1866, la Roumanie reconnaissante a décerné à Edgar Quinet le titre de citoyen roumain. Nous ne pourrons honorer mieux sa mémoire qu'en luttant pour le triomphe des vérités qu'il a soutenues avec tant de noblesse»[22].

---

[18] A. D. Xenopol, *Opul lui Edgar Quinet*: *La Création*. « Convorbiri literare », an IV, 1870, no. 13, 1er septembre, p. 210.

[19] *Ibidem*.

[20] *Ibidem*, no. 14, 15 septembre, p. 233.

[21] Românul », an. XIX, 1875, 20 mars, p. 1; 22 mars, p. 1.

[22] *Idem*, 24—25 mars, p. 272 (*Înmormîntarea lui Edgar Quinet*); dans les numéros du 26, 27 mars a été reproduit le discours de Victor Hugo prononcé à cette occasion (p. 275—276).

Al. I. Odobescu l'avait connu après 1851 à Paris, dans ses premières années d'apprentissage. Il l'a racontré dans les nombreuses réunions de l'émigration européenne où se trouvaient aussi des personnalités de l'intellectualité française. Il a envoyé à Hermione Quinet un télégramme en accomplissant un devoir patriotique, en même temps témoignant ainsi qu'il associait à son geste « notre patrie commune à laquelle l'illustre Edgar Quinet a donné des preuves si éloquentes et si efficaces de son intérêt et de sa sympathie, à tous ceux qui devant son image vénérée honnorent aujourd'hui la mémoire de ce penseur profond, de ce grand écrivain, de cet homme au cœur droit et généreux [23] ».

Dans ce cadre de l'hommage national, le poète et le journaliste Haralambie Grandea, celui qui se croyait descendant de Byron, proche des poètes de 1848, mais aussi d'Eminescu, a fait le portrait d'un vrai citoyen roumain qui à chaque moment où notre destinée se trouvait en péril, lui, des bords du Leman, faisait entendre sa voix en notre faveur; Edgar Quinet était dans une constellation des martyrs de l'humanité :

« Un des esprits généreux de France est mort. Edgar Quinet est parti pour compléter la pléiade de Victor Cousin, Sainte-Beuve, Michelet, Lamartine, Jules Janin, Philarète Chasle; là où brillent nos étoiles, Eliade, Bolintineanu et Cuza qui a écrit le sublime hymne des paysans, *2 mai*, — hymne tellement parodié aujourd'hui » [24].

La parution prématurée en Transylvanie du volume *Les Roumains* est très significative : c'était un acte qui servait à la lutte des Roumains contre la domination étrangère :

« Ce livre c'est un témoignage, un document incontestable sur l'origine de la nation roumaine et peut servir dans toutes les circonstances à demander pleinement les droits de notre nation dans sa famille latine.

Vis-à-vis de ce document issu d'une telle célébrité littéraire comme Edgar Quinet, il faut que les ennemis les plus acharnés se taisent » [25].

« C'est d'ailleurs en Transylvanie, en 1903, que soit le rédacteur en chef—le combattant Al. Ciurea, soit le poète-apôtre Octavian Goga aurait écrit la chronique commémorative d'Edgar Quinet dans les pages de la revue „Luceafărul" :

« Nombre de jeunes qui ont personnifié l'acte sublime de l'union des Principautés Roumaines en 1859 ont été inspirés et orientés par les grandes idées de la liberté prêchées par le professeur Edgar Quinet à Paris [26] ».

Le volume *Les Roumains* était intégré au contexte historique et politique de la lutte des Roumains pour une seule unité nationale, en montrant « devant le monde civilisé européen les droits illimités de la Valachie et de la Moldavie de se constituer dans un seul pays, ainsi que leurs droits d'entrer dans la cité libre des peuples européens [27] ».

---

[23] *Bibliothèque Nationale de Paris.* Nouvelles acquisitions françaises 15515, Lettres adressées à Madame Quinet, p. 332.

[24] *Edgar Quinet*, « Albina Pindului », an. IV, 1875, 15 mai, p. 9.

[25] Edgar Quinet, *Istoria Românilor* de ... tradusă de Vicenţiu Pop, advocat în Jibeliu (Retipărit din « Luminătorul »). Timişoara, 1886

[26] *Edgar Quinet.* «Luceafărul», an. II, 1903, no. 5, 1er mars, p. 98.

[27] *Ibidem.*

Beaucoup de temps après, Edgar Quinet était évoqué par son image de combattant, d'humaniste actif :

« L'œuvre de Quinet sur les Roumains — disait-on toujours en 1903, est la plus complète, la plus éloquente parmi celles publiées par les étrangers, est celle qui par la réputation de l'écrivain, par son talent incomparable, par sa convaincante passion, a produit la plus forte impression et a attiré vers les pays roumains les sympathies les plus sincères [28] ».

Pour Nicolae Iorga (voir son discours à l'Académie Roumaine), Edgar Quinet avait été « l'un des écrivains qui ont réuni en eux trois des plus distingués aspects du penseur : historien, préoccupé de la marche des sociétés humaines, des principes selon lesquels elles se conduisent, le philosophe suivant les idées générales qui résultent des aspects variés des vicissitudes humaines et le prédicateur des doctrines dans lesquelles il voit la plus sûre direction pour l'humanité au milieu de laquelle il vit [29] ».

C'est par les soins de Nicolae Iorga aussi que ses élèves de l'Ecole de Missionnaires de Vălenii de Munte ont traduit après la première guerre mondiale, *Histoire de mes idées* [30].

Les études sur Quinet ont été reprises à cette époque-là par le comparatiste de Cluj, le professeur Ion Breazu qui, toujours à l'initiative de Iorga, a imprimé la première synthèse d'histoire littéraire, restée unique jusqu'à présent, sur les relations de Quinet avec les Roumains à travers l'optique de l'œuvre de celui-ci : *Les Roumains* [31].

Une autre synthèse, malheureusement inachevée, a repris la discussion sur les rapports de Quinet avec les Roumains, dans une vision historique plus moderne [32].

C'est que, de même que dans le cas de Michelet, le volume de Quinet, *Les Roumains*, est resté toujours contemporain.

Edgar Quinet a eu l'intuition de ce qui assure à chaque peuple sa noblesse et son originalité, le destin qu'il porte et pour lequel il faut lutter, même se sacrifier.

Edgar Quinet a eu l'intuition de la vocation historique du peuple roumain.

---

[28] Tr. G. Djuvara, *Edgar Quinet filoromân*. Conferință rostită la Ateneul român la 20 febr. 1903 (Extras din « Revista idealistă »), București, 1903, p. 26.

[29] N. Iorga, *Comemorarea lui Edgar Quinet*, cu ocaziunea semicentenarului morții sale. București, 1925 (Academia Română. Seria III, Tom V. Memoriile secției istorice I) ; *La Commémoration d'Edgar Quinet*. Extrait. Bucarest, 1925 (Académie Roumaine. Bulletin de la section historique. Tome XII). Traduction de Ileana Zara, p. 47.

[30] Edgar Quinet, *1815 și 1840. Istoria ideilor mele*. Traducere din limba franceză de Loreta Bogza și Alexandrina Vornicelu. Vălenii de Munte, 1925—1927 (Din publicațiile Casei Școalelor).

[31] Jean Breazu, *Edgar Quinet et les Roumains*. Paris—Vălenii de Munte (Extrait des « Mélanges de l'Ecole Roumaine en France », VI, 1927.)

[32] Vasile Marghilescu, *Momente importante din formarea statului românesc. Contribuția lui Edgar Quinet la Unirea Principatelor*. Vol. I. București, 1943.

ROMANCIERI AI SATULUI POLONEZ CONTEMPORAN

STAN VELEA

Spre sfîrşitul deceniului al doilea de la eliberare, orizontul problematicii abordate în romanul ţărănesc din Polonia se lărgeşte considerabil, acoperind zone tot mai variate. Roadele emancipării estetice încep să se maturizeze. Autorii tind să pătrundă din ce în ce mai adînc în universul labil al conştiinţei ţărăneşti, începînd să lumineze stratificările mai vechi şi mai noi de cultură populară şi de morală, interacţiunea dintre ele, să desluşească acele complexe cauzale care hotărăsc atitudinea de viaţă în satul contemporan. Evident, intenţia polemică este şi acum implicită, dar cei mai mulţi dintre prozatori nu mai agrează poziţiile de extremă, cu adresă imediată, relaxîndu-şi căutările pe direcţia unor idei şi structuri narative care să plaseze operele într-un circuit spiritual pe cît cu putinţă mai amplu. Rezultatele artistice sînt concludente şi statistic. Începînd cu anul 1963, numărul romanelor cu subiecte extrase din mediul agrest creşte brusc în comparaţie cu perioada 1956—1961. Scriitorii, aproape fără excepţie, poartă în ei lumea rurală în care au trăit, garanţie a unei cunoaşteri temeinice a realităţii înfăţişate. Dar nu numai atît; cărţile publicate vădesc o multitudine de aspecte problematice care favorizează apariţia personalităţilor. Într-adevăr, numai în 1962 şi 1963 debutează cu romane J. Kawalec (1916—), E. Bryll (1935—) şi T. Nowak (1930—), cărora li se adaugă, în anii imediat următori, J. Ozga-Michalski (1919—), W. Mysliwski şi E. Redliński (1940—) — prozatori care, alături de alţii mai vîrstnici, St. Piętak (1909 — 1964), St. Czernik (1899 — 1969) sau W. Mach (1917 — 1965), şi mai tineri, vor aduce contribuţii de prestigiu la dezvoltarea literaturii ţărăneşti din Polonia pe baze moderne. Apropiaţi ca tematică, vor fi categoric deosebiţi prin formula estetică proprie şi considerarea ariilor de probleme nu totdeauna aceleaşi.

1. E. Bryll — romanul naraţiei convergente

Pe direcţia îmbogăţirii problematicii şi a modalităţilor estetice se înscrie şi E. Bryll. Afirmat mai întîi ca poet, debutează în proză cu romanul *Studiu* (*Studium*), publicat în acelaşi an, 1963, cu *Legat de pămînt* de J. Kawalec. Coincidenţa se va repeta şi la al doilea, *Tatăl* (Ojciec), apărut în paralel cu *Dansul eretelui* în 1964. Unii dintre istoricii literari polonezi au văzut în suprapunerea acestor momente editoriale semnele

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 4, p. 541—552, Bucureşti, 1975.

unei polemici susținute între cei doi autori de romane țărănești [1]. Apariția în același an exclude însă posibilitatea unor discuții premeditate, deosebirile, atîtea cîte sînt, izvorînd din particularitățile de talent și concepție. Imaginea satului încremenit în norme ancestrale din *Legat de pămînt*, *La soare* sau *Dansul eretelui* își pierde încărcătura mitologizantă, moralistică și hieratismul stilistic în *Studiu*, *Tatăl* sau *Ienupărul* (*Jałowiec*, 1965). Pe de altă parte, Bryll, nefiind un psiholog de talia lui Kawalec, nu-și va construi romanele pe urmărirea din interior a tipologiilor, menținîndu-și de preferință descripția asupra determinărilor din afară. De asemenea, unele similitudini de motive sau convenții de atelier, fie că sînt cu totul accidentale și neesențiale, fie că vizează metodologii artistice mai largi ș.a.m.d. Fragmentele epicului sînt structurate în *Studiu* pe schema clasică a romanului polițist, substanțial depășită literar de considerațiile filozofice ale naratorului. Pornind de la aceleași elemente constitutive ca și Kawalec în *Legat de pămînt*: o crimă la țară și vinovații cunoscuți în ordinea rațională imediată, altfel decît în țesătura *thriller*-ului care avansa spre descoperirea făptașului, procurorul, povestitor și aici, va căuta să deslușească pricinile adevărate, profunde ale infracțiunii, pentru a-și putea formula acuzarea. Rezultatul cercetărilor întreprinse în sat, interogatorii și confruntări numeroase, este însă cu totul altul. Motivele crimei nu le află în limitele inteligibilului, care poate fi încadrat în paragrafele legilor, indicînd pedeapsa corespunzătoare, ci în labilitatea accidentalului și a stupidității, noțiuni imposibil de prins în tipare justițiare. Ambii procurori — naratori, îndreptățiți de argumente contrare, își absolvă astfel inculpații în planul moral. Fiindcă — meditează apărătorul dreptății în *Studiu* — pedeapsa nu-și împlinește menirea decît atunci cînd plătește abaterea evidentă, demonstrabilă în totalitate. Deosebirile argumentării provin din modul conceptual diferit de a interpreta și aprecia realitatea satului.

Mai împlinit ca artă, realizat cu mijloace mai mature, este *Tatăl*. Și în acest caz s-ar putea vorbi de unele opoziții și simetrii motivice și metodologice cu romanele lui Kawalec — la fel de întîmplătoare. Mai ales că acum direcția transmiterilor ar fi inversă, de la Bryll spre Kawalec. Amîndoi scriitorii, unul în *Tatăl*, celălalt în *Aureolă cenușie*, folosesc procedeul reconstrucției personajelor principale de către fiii acestora. Sensul cauzal al reconstituirilor este însă fundamental schimbat. Vroind să trăiască prin el însuși, să-și măsoare singur forțele în lupta cu lumea, povestitorul lui Kawalec reface viața tatălui pentru a scăpa de apăsarea lui morală, pentru a se scutura de miturile unui trecut eroic, care-l împiedicau să fie el însuși. Scris mai tîrziu, *Aureolă cenușie* implică o altă perspectivă istorică, mai bogată în experiențe sociale. Naratorul din romanul lui Bryll însă, reînvie faptele părintelui său, Micul Zareba, pentru a-l curăța de zgura bănuielilor ce stăruiau asupra lui. Aureola lui nu-l copleșea, dimpotrivă, o vroia cît mai înălțătoare, neîntinată de nimic. În acest scop va întreprinde un itinerariu în trecutul nu prea îndepărtat,

---

[1] Cf. Z. Ziątek, *Tematica satului în poezia contemporană* (*Tematyka wiejska w prozie współczesnej*), în vol. *Literatura și transformările sociale contemporane* (*Literatura a współczesne przemiany społeczne*), Varșovia, 1972, p. 102.

dorind să limpezească cele cîteva momente obscure din biografia nu prea complicată a Micului Zaręba.

Naratorul reîncheagă firul vieții tatălui său din mărturiile incomplete ale foștilor tovarăși de luptă, colonelul și preotul, din destăinuirile întretăiate ale mamei și ale bunicii, pe care le conjugă și le confruntă, în largi arabescuri digresive, cu propriile aduceri aminte. Toate aceste depoziții subiective, dublu distanțate prin emoționalitatea comentatorului, se consumă într-un timp convențional, convertit în raport cu nevoile narațiunii, care nu mai coincid cu criteriile timpului istoric concret. Ele se îndreaptă consecutiv din mai multe direcții spre un centru comun, personajul, recompunîndu-l din descrierile și părerile altora. Este o tehnică mînuită cu multă îndemînare de Bryll și în alte romane, aceea a narației, am numi-o convergente sau polifonice, proprie metodologiei moderne. Familiară în literatura universală a secolului XX, o remarca și A. Drawicz, fără a încerca vreo formulare, la un an după apariția cărții, cînd spunea că E. Bryll își alege un eveniment pe care-l consideră din toate părțile cu mulți ochi și pe cît mai multe fețe [2].

Întrepătrunsă cu aceea a prezentării cinematografice, vizuale, tehnica narației convergente nu poate acoperi întotdeauna interstițiile dintre elementele asamblate. Din acest punct de vedere, este cum nu se poate mai potrivită pentru intenția lui Bryll care, poate și ca reacție față de omniscienta unei perioade antecedente, nu merge niciodată pe linia unei singure soluții, absolute. Dimpotrivă, participarea lectorului este solicitată din plin de lacunele premeditate ale comentariului și complexitatea motivărilor de atitudini. Și în acest roman, prin urmare, naratorul n-a lămurit toate momentele discutabile din viața Micului Zaręba. La întrebări precum : de ce a revenit la țară și a luat pămînt mult din moșia boierului — Michał Toporny din *Dansul eretelui* își lasă baltă gospodăria pentru cariera urbană —, de ce s-a umilit cu jurăminte de credință în fața banditului Czajka înainte de a-l ucide, și la altele, prozatorul a oferit doar cîteva variante, toate verosimile, dar nici una îndestulătoare, deschizînd drum larg aprecierii cititorului.

După aceeași poetică își va construi E. Bryll și romanul *Ienupărul*. Cu deosebirea că acum personajul reconstituit, Roman Zaręba, va fi unchiul naratorului, care va participa la cele mai multe din episoadele înfățișate. În consecință, contribuția relatărilor sale la rememorarea eroului va fi cu mult mai mare decît a celorlalte personaje. Faptele, amintirile și comentariile se grupează în patru despărțituri, denumind teritorii și localități în care a luptat Roman Zaręba, în multe însoțit și de povestitor, în timpul războiului. O pondere mai mare i se acordă aici și secvenței vizuale, concludentă prin ea însăși, care alterează curgerea, micșorînd distanța dintre crîmpeiele epicului. Tabloul general fixa în *Tatăl* cu valori de fundal decorativ satul polonez dinainte și după reforma agrară. În *Ienupărul* însă, poate și ca o completare cu intenții portretistice mai ample, obiectivul e localizat exclusiv pe încleștarea cu dușmanul, scoțîndu-se în relief vitejia pilduitoare a țăranului, atașamentul pentru pămîntul țării și nemijlocit al lui. Istoria lui Roman Zaręba poate transfigura deci aportul întregii țărănimi poloneze în ultimul război.

---

[2] A. Drawicz, *Дом в котором живем*, „Вопросы литературы", 1965, nr. 12, p. 59.

Naratorul din *Mătușa* (*Ciotka*, 1964), purtînd probabil aceleași investituri autobiografice ale autorului, ca și în *Tatăl* sau *Ienupărul*, își mută atenția asupra conacului boieresc de după reformă, element înfipt însă în coasta satului, deși lipsit acum de posibilitățile de iradiere de altădată. Cei doi exmoșieri Baczewski, fratele și sora, reprezintă două atitudini, două moduri de a recepționa o realitate socială schimbat stratificată — Polonia populară. De la bun început, criticii s-au întrebat de ce autorul nu și-a ales ca titlu pentru roman, așadar ca personaj central, pe Andrzej Baczewski, adică pe unchiul prin alianță. Comportarea acestuia, interesantă sociologic, ar fi perspectivat altfel situațiile conflictuale, constituind totodată și un motiv destul de insolit. După ce se întoarce de pe front, unde luptase ca simplu soldat alături de Armata populară, Baczewski îndeamnă, aparent paradoxal, pe țărani să ia pămînt din proprietatea-i împărțită, pentru a-i convinge făcîndu-le chiar acte de danie. Neclătinat pînă la sfîrșit în crezul său, preferă moartea unei vieți murdărite de jurămîntul călcat. Resorturile lăuntrice ale acestor gesturi generoase ar fi prilejuit unui Kawalec ipoteze literare dintre cele mai atracțioase. Tipologic însă, s-ar fi asemănat cu moșierii luminați ai literaturii poporaniste, secătuiți aproape de rîvna umanitară a scriitorilor pozitiviști.

Bryll își alege drept personaj principal pe sora lui, dovedind că prin aceasta nu și-a ratat romanul. Mătușa nu este o simplă „idioată", cum socotea H. Bereza, decît în retrospectiva istoriei, cînd evenimentele pot fi apreciate fără echivoc [3]. Imediat după reforma agrară însă, nu puțini vor fi expropiații care vroiau să reclădească fala de odinioară a stirpelor prăbușite în pulbere, așa cum visa și fosta moșiereasă din Baczewo, cînd cumpăra loturile țăranilor. Eforturile ei par absurde, firește, dar sînt perfect verosimile, întruchipînd o direcție de acțiune, o modalitate pentru consumarea unui protest. Bryll a preferat-o ca titlu pentru roman și eroină principală, fiindcă a intuit bine că reacțiile ei disperate, de un tragism *in extremis*, reprezentau disponibilități inestimabile pentru observația scriitorului. Și nu s-a înșelat.

În trei din cele patru romane ale lui E. Bryll, naratorul este apropiat de personajele principale, pe care le recontruiește prin difertite grade de înrudire. Fiu în *Tatăl* și nepot în *Mătușa* și *Ienupărul*, va încălca obiectivitatea aprecierilor și așa știrbită de contururile relaxate ale memoriei; reconstituirea se face în cea mai mare parte pe baza amintirilor. Calitatea de personaj în rolul naratorului, legat doar întîmplător prin firele epicului de eroul central, presupune o anume distanțare față de acesta, care ar putea garanta, cel puțin virtual, exactitatea reconsiderărilor. Subiectivitatea comentariului unificator, liant al episoadelor, este crescută și ea, povestitorul aflîndu-se, de regulă, în admirație neprecupețită față de tată sau de unchi, a căror integritate morală o dorește absolută pentru sine și cei din jur. Acesta este de fapt și motivul întoarcerii în trecut. Este însă o circumstanță pentru care autorul nu formulează judecăți de ultimă instanță, apelînd la scrutarea polifonică. Conștient de labilitatea oricărui punct de vedere în astfel de condiții, Bryll este hotărît deci și de

[3] N. Bereza, *Calcule* (*Kalkulacje*), în vol. *Legături naturale* (*Związki naturalne*), Varșovia, 1972.

metoda narativă să-şi lase momentele cheie ale tramei şi psihologiilor să plutească într-o nesiguranţă care se refuză programatic clasificărilor rigid exclusiviste.

După *Ienupărul*, apărut în 1965, E. Bryll n-a mai scris nici un roman. Deşi n-a părăsit cu totul proza, publicînd cîteva volume de povestiri, s-a întors, se pare, la pasiunea dintîi — poezia. De parcă şi-ar fi epuizat acumulările autobiografice în creaţia romanescă. Îşi va încerca ulterior talentul şi în alte domenii : teatrul, de exemplu. Într-o epocă de optimistă deschidere spre poeticile romanului universal, cărţile lui, alături de cele ale lui St. Piętak, W. Mach, St. Czernik, J. Kawalec şi ale altora, au contribuit la împămîntenirea noilor metode estetice în proza rurală polonează, la îmbogăţirea lor cu timbrul propriei personalităţi.

J. Ozga-Michalski — burla rurală modernă

În cadrul literaturii ţărăneşti din Polonia de azi, pe direcţia punerii în valoare a comorilor folclorice, ilustrată atît de original printre cei dintîi de T. Nowak, un aspect inedit şi important va înscrie şi J. Ozga-Michalski. Adevărat, ceva mai tîrziu, în 1972, şi cu un singur roman pînă acum, *Burla din Świętokrzyskie* (Sowizdrzał świętokrzyski). Deşi resursele la care apelează aparţin tot literaturii populare, ele vor fi cu totul altele decît cele utilizate de T. Nowak, alcătuindu-se din înţelepciunea ţăranului exprimată mai ales printr-o anecdotică licenţioasă ori nu, totdeauna însă implicînd sensuri critice şi instructive. Asemenea elemente, se înţelege, împlinite ici şi colo cu altele diferite ca factură, vor hotărî expresivitatea parodică, de bufă, a naraţiei desfăşurate la modul precumpănitor tradiţional, bivalenţa planurilor real-fabulos şi dominarea celui de-al doilea.

În *Burla din Świętokrzyskie*, Ozga-Michalski prelungeşte tradiţii de multe secole în literatura polonă. Încă de la începutul Renaşterii, ca şi în literatura universală, burla se bucură de o atenţie deosebită din partea scriitorilor, invocînd stăpînirea de către om a tuturor manifestărilor vieţii, laicizarea spiritului general ce însufleţea pe intelectualii epocii [4]. În *Il cortegiano*, Baldasare Castiglione aşeza vorba de duh printre însuşirile alese ale omului de lume. De asemenea, în Polonia, ca pretutindeni, vîna populară continuată în Evul mediu capătă o fundamentare filozofică, epicureică în cea mai mare parte, sporind prin alăturarea modelelor antice [5]. Şi ca semn al militantismului pentru impunerea limbii naţionale în locul celei latine, se traduc acum cărţi de mare circulaţie, care subliniază adîncimea spiritului creator al straturilor de jos. În anul 1521, Jan de Koszyczki transpune în polonă *Voroava regelui Solomon cel înţelept cu Marcholt cel gros şi scîrbos* (Rozmowy, które miał król Salomon mądry z Marcholtem grubym a sprośnym), în care un ţăran „necioplit" întrece în isteţime pe proverbialul întru înţelepciune rege Solomon. Nu după multă vreme, după 1540, apare tălmăcit din nemţeşte

[4] Z. Dumitrescu-Buşulenga, *Renaşterea. Umanismul şi dialogul artelor*, Bucureşti, 1971, cap. *Parodia şi generalizarea „burlei" în Renaşterea*, p. 153. Ideea se referea aci la literatura universală.

[5] *Ibidem.*, p. 158.

Sowizrżał cel glumeț și caraghios (Sowiźrzał krotochwilny i śmieszny), culegere de anecdote îndrăgită veacuri de-a rîndul ca manifestare a umanisticii populare [6]. Răspîndirea apreciabilă a acestui gen de literatură este atestată și de volumele de faceții tipărite mai tîrziu [7]. Evoluat în forme diverse, îngroșat în burlă sau nu, mascat sau direct, comicul bufon a fost cultivat consecvent de literații polonezi pînă în vremea noastră. După ultimul război, proza lui St. Zieliński (1917—), plasată pe alte sfere tematice, a menținut interesul pentru formele burlescului; numele scriitorilor cu înclinații similare pot fi mai multe. Așa că *Burla din Świętokrzyskie* constituie o apariție singulară într-un context literar actual, limitat tematic la universul rural, dar nu și neașteptată. Fixarea inspirației în literatura populară presupune folosirea mai devreme sau mai tîrziu și a resurselor comicului țărănesc.

Născut în satul Bieliny, nu departe de Kielce, Ozga-Michalski va crește într-o regiune vestită pentru bogăția culturii populare, aceea a Munților Świętokrzyskie (Sfintei cruci). Frumusețea acestei creații, care i-a fermecat copilăria, va răzbate în mai toate volumele de poezii [8], povestiri [9] și romane [10], pe care le-a publicat. Nimic mai firesc, prin urmare, ca și în *Burla din Świętokrzyskie* să fi încercat a valorifica același folclor al regiunii natale. Nowak pornea în construcțiile sale de la povestiri și zicători, obiceiuri și superstiții, uneori prelucrîndu-le, alteori nu, totdeauna însă prinse solid în angrenajul expunerii. Ozga-Michalski va exploata cu precădere altă fîntînă nesecată a literaturii populare, anecdotica, avînd în centrul obiectivului critic clerul, dar și satul în manifestările inerente ale prostiei omenești și, mai rar, boierul.

Spusă de către un narator care, se întrevede, cunoaște întreg cursul întîmplărilor, expunerea se derulează într-o formă aparent detașată. Persoana a treia întărește această impresie de obiectivare față de material, avînd consecințe și asupra epicului. Episoadele, indiferent de planurile narațiunii, fantastic sau real, se înșiră după o cauzalitate mai strînsă, ca la Nowak, apropierea păstrîndu-se și în consumarea în timp. Treapta temporală regizează desfășurarea de ansamblu într-un fel nu prea depărtat, paradoxal, de cel al realismului tradițional, fără răsucirile, suprapunerile și întoarcerile înapoi ocazionate de incoercibilul flux al memoriei. Schimbarea celor două registre, existența lor în paralel, întrepătrunderea sau consecuția, nu stînjenesc deloc cursivitatea întîmplărilor, întrucît trecerea se face foarte lejer, printr-o procedură cu totul obișnuită în literatura populară. Date fiind posibilitățile intrinsece oferite de legendă, superstiții, credința biblică etc., dar și de o închipuire clocotitoare, care completează ca zonă de inspirație anecdotica, se operează joncțiuni nesiluite între fabulos și realitate. Desele alternări de planuri și predomi-

[6] Krzyżanowski, *Istoria literaturii polone* (*Dzieje literatury polskiej*), Warșovia, 1970, p. 48. *Sowizrzał* este un calc după nemțescul *Eulenspiegel*.

[7] De pildă: *Fețiții poloneze din anul 1624* (*Facecje polskie w roku 1624*), Cracovia, 1903, 202 p.; *Ce mai e nou. Culegere de anecdote poloneze din anul 1650* (*Co nowego. Zbiór anegdot polskich z roku 1650*), Cracovia, 1903, 108 p. Îngrijitorul ambelor ediții este Al. Brükner.

[8] *Oberecul din Świętokrzyskie* (*Oberek świętokrzyski*), Kielce, 1945; *Lăuta satului* (*Lutnia wiejska*, 1954 ș.a.

[9] *Serile pe Łysa Góra* (*Wieczory na Łysej Górze*), Lublin, 1966, de exemplu.

[10] *Torentul popular* (*Ludowy potok*), Varșovia, 1951; *Tinerelul* (*Młodzik*), Varșovia, 1969 ș.a.

nanța celui fantastic, în primul rînd, consolidează tenta suprareală a naraţiei. În acelaşi timp însă, fabulaţia este sensibil coborîtă în universul existenţial diurn de îngroşările pe linia burlescului. Comicul satiric, uneori cu revărsări şi opulenţe licenţioase de autentică burlă populară, insinuează incontinuu în conştiinţa lectorului substratul real al subiectului, stabilind un echilibru compensatoriu. Distanţarea de faptul înfăţişat prin ironie îngustează considerabil consumul liric, care scapă în afara constrîngerilor obiectivării doar prin explozii care fertilizează imaginaţia combinativă.

Mijloacele prin care se realizează critica socială înlăuntrul fiecărei despărţituri — cler, boier şi sat — deşi se interferează de multe ori pînă la contopire, nu sînt totuşi identice, deosebindu-se prin sursa folosită şi gradul de prelucrare. În acest sens, romanul conţine un imens material folcloric, propriu regiunii Munţilor Świętokrzyskie, care se constituie fie din situaţii singulare, sudate atît de bine în arhitectura intrigii încît deseori sînt foarte dificil de depistat, fie din producţiuni mai mult sau mai puţin rotunde, introduse în naraţie ca momente independente, mai uşor deci de recunoscut ca atare, fie, în fine, din ilustrări fabulative populare într-atît de restructurate, încît par produse ale ficţiunii autorului în contextul epic. Mortarul care uneşte toate aceste cărămizi ale construcţiei este ţăranul Jan Kolasa, înrudit prin fir drept cu Marcholt [11]. Ajuns preot la ţară printr-o substituire de tot naivă care plasează de la început acţiunea într-o atmosferă incredibilă, de poveste, îşi îndeplineşte „chemarea sutanei" cu iscusinţă şi umor; din cele mai diverse împrejurări, facile sau aparent irezolvabile, iese cu prestigiul neştirbit, uluind pe cei din jur cu promptitudinea unei inteligenţe de-a dreptul miraculoase. Este un fel de Păcală românesc, dar fără mucalitismul moldoveanului, care întruchipează una din ipostazele potenţiale ale preotului în conştiinţa poporului.

Contacte mai strînse are Kolasa cu feţele bisericeşti: vicari, preoţi din satele învecinate, episcopul, simpli călugări şi cu priorii mînăstirilor din apropiere. Lor li se va aplica, de obicei, cu profunde subsoluri critice, spiritul caustic mînuit cu dibăcie de înţelepciunea pragmatică, naturală, a personajului. În literatura polonă sau în cea universală, Ozga-Michalski a putut găsi antecesori numeroşi. De n-ar fi să pomenim decît poemele prea cunoscute, *Monahomahia* şi *Antimonahomahia*, ale acelui Voltaire al Poloniei iluministe — Ignacy Krasicki (1735 — 1801). Fizionomiile prea lumeşti ale slujitorilor credinţei apar în oglinda deformantă a burlei (sowizdrzał — Eulenspiegel = oglinda bufniţei), îngroşate caricatural cu toate păcatele condamnate de etica religioasă. Desigur, toate aceste slăbiciuni sînt subliniate prin specificitatea comicului popular anecdotic, prins cu o aripă în real şi cu alta în fantastic. Mesele de la mînăstire, adevărate imnuri orgiace închinate stomacului, accentuează lăcomia proverbială a purtătorilor de rantie şi pîntec somptuos. Mărginirea lor cerebrală şi lipsa de iniţiativă resignativă sînt, de asemenea, ridiculizate frecvent în literatura populară. În *Burla din Świętokrzyskie*, expunerea debu-

[11] Cf. T. Jodełka-Burzecki, *Marcholt în rolul burlei* (*Marcholt w roli Sowizdrzała*), „Nowe książki", 1973, nr. 6, p. 16. Apropierea pe care o face autorul recenziei cu Sancho Pansa guvernînd Barataria ne pare, în schimb, fortuită întrucîtva.

tează cu o conversație între preotul Giemza și Jan Kolasa, care vădește superioritatea țăranului. Iar istorioara călugărului care a murit asfixiat pentru că uitase că mai avea și nas este apăsat burlescă.

Transpozînd în real clocotul imaginației înfierbîntate de pofte necuviincioase, Ozga-Michalski evidențiază fățărnicia într-o înțelegere adecvată a convenționalității credinței. În vizită la lăcașul Sf. Katarzyna, benedictini și bernardine dansează cu aplomb polca mînăstirească. Pentru episcop și prior, unele legende biblice n-au rost decît pentru prostime, „sfințirea" fiind o chestiune cu totul arbitrară. De aceea, la sfîrșit, Brygidka, deloc pioasă, zboară la cer și se preface în sfîntă fără nici o dificultate. Și mai concludent este umorul gras cu care tratează Kolasa legenda Sf. Emeryk, recomandînd călugărilor să mănînce în fiecare zi cîte un bob de fasole pentru a înlătura pieirea lumii vestită de apropierea sfîntului de poarta mînăstirii. Desacralizarea totală este realizată de romancier în situații caracteristice vizînd grotescul. Priorul lovit de berbec într-un moment prea puțin potrivit și îndeosebi încercările la care erau supuși novicii proiectează deprinderi concrete, obișnuite, în dimensiunea colosală, fantastică, dezvoltînd rîsul în hohot nestăvilit. Preasfințiile lor sînt coborîte astfel cu hîrzobul ironiei într-o caracterologie umană deloc demnă de invidiat. Comicul popular, umoristic ori ascuțit satiric, le surprinde și permanentizează în aceste ipostaze.

Înțelepciunea țărănească sancționează fără discriminări falsitatea și prostia oamenilor, indiferent de locul în care s-a încuibat, fie acesta chiar satul. Pentru că slăbiciunile omenești, cu accente și pricini deosebite, sînt cam aceleași pretutindeni. Ozga-Michalski va șfichiui fariseismul sătenilor care, în timp ce se roagă, trag cu ochiul la fetele din corul bisericesc sau va explica din cînd în cînd proverbe de felul : „Cînd femeia se teme, nici dracul n-o ajunge". Și hazul va crește treptat, de la cel șăgalnic, țintind doar realizarea unor situații neobișnuite, umoristice în sine, fără intenții moralizatoare, — baba aruncată în aer de explozia pulberii de sub pat revine nevătămată în căruță, crezîndu-se în mijlocul raiului — la reliefurile grotești, a căror picanterie stridentă revendică existențial registrul fabulos. Isprava lui Kolasa, care pune în mișcare moara de vînt, ori carul nuntașilor — victime ale purgației cu aloes — întrec orice așteptări. Ilustrative sînt, din acest punct de vedere, și snoavele licențioase sau nu, inserate nu o dată fără modificări vizibile, în forma în care circulă oral în popor : vindecarea vacii umflate de fîn, a calului cu terebentină, leacul împotriva șoarecilor etc. Planul fantastic este alimentat și de elemente aparținînd altor specii folclorice, evident, alese astfel încît să întărească și mai mult coloratura anecdotică. Goana lui Kolasa pe mistreț sau pe berbec poate fi împrumutată din recuzita basmului, spre exemplu. Aceluiași scop îi slujesc schimbarea ordinii de percepție a unor noțiuni concrete și antropomorfizarea constituantelor imaginii într-o apoteoză pantagruelică : „Pe mese se dădeau de-a berbeleacul gustările, toba se lăfăia în felii, cîrnații se frîngeau cu troznete seci, iar plăcintele își iteau măruntaiele ademenitoare". Sau : „Abia acum hohotele de rîs cuprinseră întreaga masă ; rîdeau pocalele și paharele, cuțitele clincheneau lovindu-se de marginea farfuriilor, în urciorul pîntecos băutura rîdea și ea gîlgîind în gîtul strîmt. Deasupra mesei se înălța cupola rîsului rezemată de capul lui Hektor. Cu rosturi artistice similare, ar mai putea fi menționate legen-

dele privind originea unor nume de locuri, nenumărate situații neverosimile ș.a.

Prezență cu totul sporadică în ansamblul romanului, anecdotica legată de viața nobilimii are aici doar un rol decorativ, completînd într-o măsură tabloul social. Palatele majestuoase, luxul ospețelor, vînătorile și alte distracții boierești sînt creionate în mod exterior, naiv și firesc, de un personaj secundar, Furkoć, în contrast cu viața satului. Naivitatea țăranului dispare însă fără urmă cînd intră în joc reprezentativitatea lui socială. Întrecîndu-se în vorbe de duh cu boierul, Furkoć își încurcă proprietarul în situații rizibile. Contradicțiile sociale vor apare și ele întîmplător, consumîndu-se de regulă în remarci fugare ori episoade fără însemnătate.

Scris în vremea noastră, romanul *Burla din Świętokrzyskie* va conține și unele răsfrîngeri ale discuțiilor estetice și filozofice proprii momentului contemporan. Mai mult sau mai puțin speculativ s-ar putea vorbi despre anacronismul religiei, rămasă formă fără conținut într-o epocă materialist-științifică prin excelență, argumentat printr-o anecdotică de origine și circulație populară. De asemenea, nu mai puțin interesante ar putea fi considerațiile sugerate de opiniile despre dinamica vieții în raport nemijlocit cu teoretizările generalizatoare asupra ei. Înclinațiile reflexiv-filozofice ale lui Kolasa și ale Brygidkăi adaugă factologiei încă o dimensiune în ordinea semnificațiilor. Ca și expresivitatea dedublării unor personaje, Kolasa, Giemza și Natalia, care ar putea fi pusă în legătură și cu complexul neidentității într-o lume caracterizată prin superbia aparențelor. Sînt idei — se mai pot formula și altele — care dau aparența modernă, contemporană a burlei lui J. Ozga-Michalski, aducînd tradițiile, asemenea lui T. Nowak, în istoria prezentă.

3. Wiesław Myśliwski — romanul disponibilității intelectuale

Dintre scriitorii tinerei generații, W. Myśliwski a stîrnit încă de la debutul în volum un interes binemeritat în critica literară. Corespondențele metodologiilor moderne în structura romanelor sale, îndrăzneala de a înfățișa frontal unele laturi ale problematicii rurale și, nu în ultimul rînd, talentul scriitoricesc au îmbogățit literatura țărănească din Polonia cu încă o certă promisiune. În timp ce J. Kawalec se străduia să demonstreze complexitatea psihologiei săteanului, a fondului specific de cultură prin explorarea ciocnirilor declanșate de ruperea legăturii cu țarina, iar T. Nowak ori J. Ozga-Michalski reconsiderau în același scop tradițiile literaturii populare în condițiile avansului social impus de istorie, dovedindu-le astfel viabilitatea, Myśliwski și-a orientat efortul spre altă coordonată la fel de însemnată. Imaginea satului vegetînd departe de „binefacerile" civilizației a înstăpînit de multă vreme convingerea că universul țărănesc este echivalentul subdezvoltării, al unei primitivități întîrziate pe trepte inferioare, deloc rafinate de acțiunea culturii, care se opunea instinctiv oricăror prefaceri. Proza lui W. Myśliwski va încerca să afirme exact contrariul, subliniind capacitatea nelimitată a conștiinței țărănești de a-și apropia valorile unei culturi din afara ei.

Alături de alți colegi de generație, autorul își definea astfel aderența la ideea posibilității sintezei progresive între cele două civilizații.

Scris la persoana întîia, conform tehnicii reconstituirii din memorie, primul roman, *Livada goală* (Nagi sad, 1967), refăce imaginea tatălui din suprapuneri dezordonate în timp, care încep și sfîrșesc într-un punct comun, fixînd și perspectiva narațiunii. Folosind deci situații și procedee în parte similare cu ale lui E. Bryll în *Tatăl*, spre deosebire de acesta, povestitorul lui W. Myśliwski, narator și personaj principal în trecut și autor în prezent, va apela pentru a-și evoca părintele exclusiv la amintirile proprii. În acest chip, relatînd întîmplări la care luase parte nemijlocit, autorul adaugă planului de suprafață al fabulației, figura tatălui, pe acela de subtext al biografiei personale. Monologul, încărcat de reverii lirice, reîncheagă deci concomitent drumul naratorului spre cultura citadină prin școlarizare. Întoarcerile spre un trecut pe care l-ar vrea totdeauna proaspăt în amintire, din păcate însă alterat și estompat tot mai mult de solicitările vieții, răzbat în inflexiunile nostalgice ale stilului. În realitate nu s-a despărțit niciodată de lumea în care s-a născut, în care se simțea el însuși, înfrățit organic cu toate elementele componente. Contactul a fost menținut în permanență prin prezența tatălui în viața lui. Nevoia unuia de celălalt, neclătinată de nici un obstacol, reprezintă în intenția lui Myśliwski acea osmoză ce nu poate fi întreruptă nici o clipă fără periclitarea unor importante suporturi existențiale între omul de la țară și universul natal.

După studii, naratorul a revenit acasă, deși urcușul cultural n-a încetat. În timpul școlii și după aceea, ca învățător, a trudit din greu să-și înfrîngă timiditatea paralizantă în fața culturii panilor. Stimulat tot timpul de îndemnurile naive ale tatălui, întrupare vie a aspirației țărănești spre lumina cărții, și-a învins cu vremea spaima inițială, schimbată deseori în ură de setea de a le stăpîni tainele și de a păstra intact idealul părintelui. Pînă aici microromanul lui W. Myśliwski nu aduce nimic nou, refăcînd în fapt experiențe frecvente în literatură. Abia de aici încolo interpretarea faptelor începe să tindă spre originalitate. Iată-l, în sfîrșit, pe narator în posesia întregului univers livresc din biblioteca de la conac; multe cărți le-a dus acasă pentru a nu fi distruse odată cu împărțirea pămîntului. Ceea ce pentru părinte era numai un miraj fascinant prin misterele lui, pentru fiu a devenit o realitate. Este oare mulțumit la capătul acestui drum? Sfîrșitul *Livezii goale* lasă lectorului un gust de cenușă. În conștiința naratorului și-au făcut loc elementele noii culturi, cu prețul căror și cît de dramatice renunțări autorul n-o spune, cum făcea J. Kawalec. Important este însă că asimilarea s-a produs. Acum înțelege în profunzime ce se întîmplă în jurul său, acum știe, dar știința înseamnă îndoială și acesta este sentimentul care pune stăpînire pînă la urmă pe erou. Este un final nu prea antrenant, nu începe discuție, care atestă într-adevăr posibilitatea fuzionării culturale, deci a emancipării sociale, dar semnifică, probabil, și nemulțumirea subiectului, citește autorului, supus transformării istorice inevitabile, sugerînd parcă nevoia unor schimbări de esență și înăuntrul culturii citadine. Schimbări care să excludă riscurile asimilării ei și asemenea rezultate — acel *taedium vitae* născut de procesul cunoașterii. Care și cum va fi civilizația viitorului, alta decît cea contemporană,

scriitorul nu poate comunica, necomplăcîndu-se în previziuni ştiinţifico-fantastice.

Un spor notabil de originalitate va marca W. Myśliwski în al doilea roman, *Palatul* (Pałac, 1970), o metaforă prea inteligent şi temerar construită, de aceea, poate, cu unele ambiguităţi care îngăduie mai multe posibilităţi de exegeză. Problema este, în fond, aceeaşi, înfăptuirea saltului conceptual, prinsă însă de astă dată într-o altă orchestraţie fabulativă. Rememorînd portretul tatălui, în *Livada goală*, naratorul se rememora pe el însuşi. În relatarea propriei creşteri încerca să se situeze undeva în afara lui, mai mult enunţînd etapele unui proces decît descriind procesul însuşi. Sub acest raport, *Palatul* poate fi socotit ca o completare la romanul precedent, în care accentul se mută asupra psihologiei personajului. Nici acum însă nu va urma calea deschisă de J. Kawalec; nu va insista în special pe dramatismul opţiunii, evidenţiind cu precădere disponibilităţile afective, imaginative şi intelectuale ale eroului de a recepţiona o realitate pur şi simplu fabuloasă pentru reprezentările lui dinainte. Deşi pîndită la tot pasul de primejdia stufozităţii, episodica nu este prea complicată, închegîndu-se în cea mai mare parte în planul iluziei. În cel real este chiar cu totul săracă. Stăpînii şi slujitorii unui conac boieresc fug de frica frontului care se apropia din răsărit. Rămîne doar ciobanul Jakub care se plimbă nestingherit pe aleile parcului şi prin încăperile palatului. Simţirile şi închipuirile lui în diferite puncte ale acestui univers vor constitui şi momentele cheie ale tramei. Naraţia este deci monologul personajului, debitat în timp ce asimilează, trăind-o în închipuire, noua lume.

Dar noua lume însemna şi o nouă moralitate, altă cultură şi alte obişnuinţe de viaţă cu totul străine conştiinţei naratorului. Descoperirea şi însuşirea lor are loc în cîteva stadii succesive, în vreme ce vizita biblioteca, salonul de primire, dormitoarele şi sufrageria. O fantezie, uluitoare întrucîtva pentru simplitatea unui păstor, valabilă în interiorul iluziei, populează încăperile cu foştii locatari, rolul stăpînului păstrîndu-l Jakub pentru sine. Retrăieşte astfel întreaga viaţă a boierului: genealogia, cultura şi concepţia despre lume — toate transpărînd în relaţiile cu familia, prietenii, slujitorii şi ţăranii, în aventurile sentimentale şi preocupări serioase sau distracţii, în nădejdile şi dezamăgirile inerente oricărui om. Relatarea este presărată abundent cu intervenţiile naratorului care comentează reprobator sau dimpotrivă, totdeauna cu un bun simţ popular, faptele şi împrejurările de viaţă ale personajului pe care-l „joacă".

Ceea ce uimeşte în relatarea naratorului-erou, dovedind izbînda întreprinderii artistice, este capacitatea practic neîngrădită de absorbţie a noului, proprie conştiinţei rurale. Nici o „taină" însemnată dinlăuntrul palatului nu rămîne în afara cunoaşterii şi emoţionalităţii păstorului. Travestiul este atît de izbutit, încît la sfîrşitul romanului personajul nu mai este ce a fost înaintea acestor experienţe psihologice, nu mai poate reacţiona ca un ţăran în faţa primejdiei, ci moare încercînd deliciile pianului în incendiul care mistuieşte palatul bombardat.

Aşadar, sinteza de cultură şi moralitate s-a realizat şi în *Palatul*. Myśliwski vede şi el, asemenea lui J. Kawalec, ireversibilitatea fluxului istoric, îl acceptă şi crede în capacitatea conştiinţei ţărăneşti de a depăşi acest impas, dar nu-şi poate stăpîni, emoţional mai mult, un anume regret după o lume condamnată la pieire de asaltul civilizaţiei maşiniste, lume căreia îi aparţine prin origine şi structură intimă. Cuvintele încărcate de nostalgii indicibile cu care naratorul începe să-şi depene viaţa, a lui şi a tatălui, în *Livada goală*, i se potrivesc întocmai şi autorului, prelungind impresionante rezonanţe autobiografice.

AL. SĂNDULESCU

I. HELIADE RĂDULESCU, *Suvenire și impresii ale unui proscris**

Aproape toți revoluționarii de la 1848 și, e de înțeles, în primul rînd scriitorii, au lăsat mărturii despre destinul ce i-a urmărit după eșuarea mișcării. Însemnările memorialistice și corespondența, deosebit de bogate, refac deopotrivă istoria politică a acelei perioade, ca și înalta ei spiritualitate. Sigur că jurnalul intim și memorialul de călătorie proveneau din arsenalul romantic al epocii, erau, ca să zicem așa, la modă. Pentru scriitorii noștri însă, ele reprezintă o modalitate, un mijloc de a se confesa nu o dată posterității, de a continua lupta și după ce ea părea că fusese pierdută. Drama înfrîngerii și a exilului au scris-o fiecare în parte : Bălcescu, Bolintineanu, C. A. Rosetti. A scris-o, firește, neostenit și Heliade în zecile și sutele lui de epistole, ca și în lucrările publicate deîndată, cum este cea de față, *Souvenirs et impressions d'un proscrit* (Paris, 1850), readus acum în circulație de Maria Protase. Autoarea ediției (și traducătoarea textului din limba franceză) a procedat cu chibzuință și cînd a ales prima parte *a Suvenirurilor*, care, într-adevăr, este cea mai substanțială, și cînd a adăugat în *Anexă* varianta românească a textului. Aceasta depășește strictul interes filologic pe care-l invocă editoarea ; originalul demonstrează că Heliade și-a scris memoriile în limba maternă și numai din motivul de a face mai larg cunoscut conținutul lor social-politic le-a tradus în franceză. Studiindu-le atent, Maria Protase a izbutit să realizeze o versiune ce nu se depărtează prea mult de stilul neologistic al scriitorului și de culoarea epocii.

Deși străbate Europa de la gurile Dunării pînă pe malurile Tamisei de vreo cîteva ori, pe drumuri diferite, impresiile nu sînt ale unui călător, ci, cum singur spune, ale unui proscris. Peisajul, monumentele de artă, istoria sînt filtrate continuu de o conștiință politică patriotică și de un temperament neostoit, patetic, ce nu se poate desfășura decît pe mari dimensiuni hugoliene. Cosmosul abia-i ajunge : „Nebun, cîntam trăznetul, invocm toate nenorocirile, aveam nevoie de un cataclism, căci trebuia să prăpădesc pe inamic. Ah ! dacă pămîntul s-ar fi putut deschide sub pașii mei, să înghită deodată pe oameni și pe cazaci, pe tiran și pe mine". Eroul memorialului se proiectează simbolic, el fiind mai mult decît martor : un exponent, un adevărat eu liric, însuflețind cu jale o răscolitoare ieremiadă : „Și-mi luai rămas bun de la țară. M-am despărțit de copiii mei și, la poalele Carpaților, m-am oprit spre a-mi odihni capul pe pragul țării mele. Îmi văzui frații căzuți pradă furiei ... biciuiți și azvîrliți

* Traducere, ediție îngrijită, prefață și note de Maria Protase, Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 1975.

în temniță ... auzii tînguirile drepților, țipetele și hohotele de plîns ale popolului". Ținta proscrisului este Franța, care însă îl dezamăgește, considerînd-o „țara libertăților trecute". Napoleon, ca și succesorul său de la 1850, sînt anatemizați. Impresiile despre Paris sînt fugare, ca și la Londra, unde-l vizitează pe Palmerston și unde i se spune că dincolo de centrul metropolei se află „o adîncă mizerie ascunsă îndărătul culiselor acestui pompos spectacol de activitate, de pozitivism și maiestate națională". Fără să fi ajuns la vreun rezultat în urma convorbirilor politice avute la Paris și Londra, Heliade se hotărește să se îndrepte spre Constantinopol. Sufletul îi este cuprins de îndoială : „Unde mă duc ? La Stambul ! Ce soartă mă așteaptă acolo ? Amiciție ori trădare, pace ori durere ?" Se îmbarcă totuși la Marsilia pe vaporul *Rhamsès*. O escală în Corsica, unde vizitează Ajaccio, îi prilejuiește reflecții amarnice despre tiranie, pe care o desfide în persoana lui Napoleon : „Omul cu adevărat liber nu suferă pe despot și cu atît mai mult ideea de a deveni despot"'. „Mare căpitan", împăratul n-a fost în esență, pentru exilatul român, decît un „mare asasin, impostor, escamotor al libertăților", interpretare și atitudine general pașoptistă, pe care vom regăsi-o mai tîrziu și la N. Filimon. Pamfletarul politic cedează treptat condeiul scriitorului și poetului. După o furtună pe mare, cînd „vasul mugea ca și cum ar fi prins de durerile facerii", acostează în insula Malta, care-i inspiră lui Heliade una dintre cele mai bune pagini ale memorialului său de călătorie. Autorul probează acum și finețe și simț de observație a oamenilor și locurilor și capacitate de construcție a tabloului într-o frază amplă, dar bine strunită : „Porțile ciudate ale orașului, cărările misterioase, străzile suitoare, tăiate în trepte, grădinile care exală, la dreapta și la stînga, parfumul lămîilor, al portocalilor înfloriți și plini de fructe de aur ; aerul dulce și înmirezmat, într-un anotimp aspru încă în climatul nostru, ziua strălucitoarea și sărbătorească ; arhitectura arabă, orientală, ajutată de piatra docilă și suplă și înfrumusețată de mîinile grațioase ale Artei și ale Gustului ; culoarea aurie a caselor, a palatelor, a monumentelor, a zidurilor, a caldarîmului chiar, culoare și mai mult aurită de razele soarelui ; costumele variate ale tuturor popolilor, fizionomiile streine, limba abrahamiană, de-nțeles și de ne-nțeles totodată, asemănătoare unor sonuri auzite în vis și pe care nu le poți reține ; mantalele de mătase, negre și lucitoare, ce acoperă capul și mijlocul femeilor și fecioarelor, pașii lor legănați, ușori și mistici care-ți reprezintă niște madone alunecînd ca umbrele ; apoi depărtarea de lumea continentală, de familia mea, a cărei soartă mi-era necunoscută — totul mă făcea să cred că mă aflam dincolo de confiniile acestei vieți. Dacă omul are un al șaselea simț, eu simțeam numai cu acela".

Echilibrul nu se păstrează decît o clipă, căci poetul nu-și poate reprima structura lui de liric patetic. Admirația, ca și detestările lui, se întruchipează de obicei într-o strigare înaltă, în blesteme sau invocații imnice și retorice. Rînd pe rînd, el recheamă strălucitele civilizații de odinioară, nu atît printr-un exces de istorie, cum crede editoarea și prefațatoarea volumului (Bolintineanu se va remarca în această direcție !), cît prin desprinderea semnificației politice legată de numele lor în epoca modernă. Astfel, Grecia, „pămîntul clasic al libertății și al științelor", constituie pentru Heliade un prim imbold în lupta revoluționară. În fața arhipelagului, e adevărat că nu poate rezista asociațiilor livrești, amintindu-l

pe Homer și pe legendarii eroi ai acestuia, dar linia principală a discursului rămîne cea memorialistică. Poetul, nu o dată prea verbios și retoric, știe să și povestească, evocînd un episod din tinerețe, cînd începea să învețe alături de tatăl său a lupta pentru ideea de libertate sub îndemnul Greciei eteriste la început și apoi a lui Tudor Vladimirescu. Pagina vibrează de același înfocat patriotism, fortificat acum de relatarea vie a faptelor : « Eram foarte tînăr pe atunci, crescut de biserica ta, găsind izvoarele vieții în studiul literaturii și al istoriei tale ; sîngele îmi fierbea în vine. Salutai stindardul libertății tale și brațele-mi plăpînde încă se întăriră și fură gata să țină sabia. Uitasem sau, mai bine-zis, nu știam atunci, ca toți românii, că aveam o patrie ; pentru tine mă sculam.

Eram singur la părinți și tatăl meu, al cărui braț condusese îndelung poterele, a cărui sabie era cunoscută de tîlharii munților și ai văilor Buzăului, ale cărui gloanțe străpunseseră adesea pieptul turcului vagabond și rebel, tatăl meu încinse sabia, se așeză în fruntea unei cete de flăcăi, plătiți și înarmați de dînsul, încălecă și-mi zise : „Copile, rămîi acasă"».

Dezamăgirea le era sortită proscrișilor și la Constantinopol, fiind siliți să urmeze calea întoarsă. Fondul general rămîne acela de *lamento*, ca și în scrisori, de plîngere a civilizațiilor decăzute, într-o tonalitate preromantică, dar mai consistentă prin luciditatea politică : „Cetate feerică ! Bizanț ! Mai tîrziu Constantinopole, Stambul al zilelor noastre ! Monument al mărimii romane, triumf al islamismului, poftă a țarilor, devenivei vreodată, Țarigrad ? " Nu este exclusă observația atmosferei orașului turcesc, pe care Heliade o găsește misterioasă, dar deopotrivă pestriță și posacă : „Ce tristă e o cetate orientală, cu casele ei turtite de acoperișurile slute, costumele varii și ciudate ; cu ulițele ei strîmte, întortochiate — plină de mister : cu bazarele ei posomorîte, cu minaretele ei exotice ; *cadînele* trec tăcute, de crezi că vezi niște fantasme".

La întoarcere, vasul pe care se afla Heliade se lovește de o stîncă și pasagerii se salvează în bărci, care sînt purtate „ca niște coji de nuci" pe marea învolburată. Noi vizite la Marsilia și la Avignon, care sînt privite cu aceiași ochi triști ai proscrisului, incapabil să gîndească la altceva decît la situația dezastruoasă a sa și a țării sale.

Suvenirurile, ca și scrisorile, ni-l dezvăluie pe același Heliade contradictoriu (prefațatoarea a trecut poate prea repede peste părțile nepublicate ale cărții), oscilînd între o concepție rațională și utopia creștină, același temperament exacerbat, necunoscînd parcă altceva după înfrîngerea revoluției de la 1848, decît desperare și căință, stări de spirit îndemnînd la acuze, adesea nedrepte, la furioase vorbe de anatemă. Memorialistul, remarcabil în cîteva rînduri prin talent narativ, trecut prea repede cu vederea de Maria Protase, nu are umoarea fericită și farmecul de *causeur* al lui Alecsandri și nici calmul și răbdarea meticuloasă și cam greoaie de ordin istoric a lui Bolintineanu. El este în esență un poet vaticinar, dialogînd în permanență cu cineva, invocînd, blestemînd, implorînd. El suferă, dar și dramatizează, transformîndu-se în eroul singular de esență romantică. Ediția alcătuită de Maria Protase, cu spirit științific, apelînd la manuscrise, comentată filologic și istorico-literar, ni-l restituie, fie și fragmentar, pe Heliade, făcîndu-l cunoscut pe una din laturile lui ignorate sau chiar subapreciate. Istoria prozei noastre va trebui să-l revendice într-o mai mare măsură.

DATE NOI DESPRE IOAN MOLNAR PIUARIUL

1. Autor al traducerii Începuturi: temeinice ale istorii de obște (1798)

MIRCEA POPA

În 1898 a apărut la Sibiu, în tipografia lui Petru Bart, o istorie universală intitulată *Începuturi temeinice ale istorii de obște. Istori vechi. Partea d'intiu.* Este de fapt o traducere a primelor capitole a vestitei istorii a lui Claude François Xavier Millat, *Eléments d'histoire générale ancienne et moderne*, tradusă peste doi ani de către Ioan Molnar Piuariul sub titlul *Istorie universală, adecă de obște, care cuprinde în sine întîmplările veacurilor vechi*, tomul întîi, Buda, 1800.

Singurul exemplar cunoscut pînă acum din această istorie se află în posesia Bibliotecii universitare din Cluj-Napoca, unde se află înregistrat sub cota B.R.V. 617A. Exemplarul a fost semnalat și cercetat în 1924 de N. Iorga în comunicarea *Cea dintîi istorie universală tipărită în Transilvania*, în ,,Analele Academiei Române, memoriile secțiunii istorice", seria a III-a, tom. IV, p. 381—383. În urma cercetării întreprinse, Iorga ajunge la concluzia ipotetică că autorul acestei traduceri ar fi un moldovean, de vreme ce limba sa conține unele moldovenisme ca: ,,păstoricesc", ,,mojicesc", ,,mitarnic", ,,blagorodnic", ,,pîrîși", ,,datorași", ,,crezător" etc. deși nu uită să atragă atenția și asupra ardelenismelor ,,fomeaie", ,,arhivumuri", ,,cătane", ,,hingheriu". Analiza limbii făcută de Iorga nu ni se pare însă concludentă pentru indicarea unui autor moldovean, devreme ce formele folosite nu sînt definitorii. Pe de altă parte, moldovenii nu obișnuiseră să-și publice pînă la acea dată lucrările în Ardeal, la tipografi sași, sau, în cazul că ar fi făcut-o, era firesc ca numele lor să apară pe foaia de titlu. Renunțarea la divulgarea numelui era practicată mai ales de cei apropiați editorului care și așa, la fel cu cercurile intelectuale ale provinciei, cunoșteau de fapt pe autorul real. Astfel că în locul lui Amfilochie Hotiniul propus de N. Iorga ni se pare mai verosimilă ipoteza a accepta de autor al acestei traduceri pe doctorul oculist Ioan Molnar Piuariul, care peste doi ani va traduce lucrarea în întregime într-o versiune mult îmbunătățită. În primul rînd stau la bază bunele sale raporturi cu editorul Bart și apoi însăși faptul că peste doi ani traduce și publică lucrarea în întregime, ceea ce denotă un anumit sistem destul de practicat în acea vreme, acela de a sonda mai întîi opinia publică printr-un fragment asupra interesului și ecoului pe care l-ar putea stîrni o astfel de lucrare.

Argumentul central al tezei lui Iorga stă în prezența unor așa-zise ,,moldovenisme", care însă la o analiză atentă se dovedesc a fi cuvinte mai general răspîndite pe teritoriul dacoromân, nefiind, cu alte cuvinte, specifice numai ariei moldovenești. În al doilea rînd, traducătorul folosește și ardelenisme și chiar muntenisme, după cum însuși Iorga arată, ceea ce denotă că e vorba de un cărturar cu un orizont destul de larg, care cunoștea graiul tuturor regiunilor românești. Or, este cunoscut că în această perioadă de timp Ioan Molnar Piuariul n-a lucrat numai în Transilvania, ci și în Țara Românească și Moldova, unde petrecea anual cîteva luni pe la diverși clienți. Faptul a fost dovedit cu argumente mai mult decît convingătoare de lucrările lui Al. Vianu, *Ioan Piuariul Molnar în Moldova*, în ,,Studii", XIV, 1961, nr. 4, p. 935—937; Al. Neamțu, *Date noi despre Ioan Piuariu-Molnar*, în ,,Studia Universitatis ,,Babeș-Bolyai", f. 1, 1970, p. 53—71 și Ioan Dani, *Contribuții privitoare la Ioan Piuariu-Molnar (1749—1815)*, în ,,Anuarul Institutului de istorie și arheologie Cluj-Napoca", XVII, 1974, p. 247—261. În aceste șederi prelungite el nu numai că a învățat și o serie de termeni locali, dar a avut și răgazul necesar traducerii unor părți din istoria lui Millot, pe care le-a oferit lui Bart spre publicare ca o încercare a întreprinderii ce avea să vină. În spiritul ipotezei noastre stă mărturie dealtfel însăși operația de comparare a celor două versiuni, foarte puțin deosebite la o analiză atentă, lucru admis și de Iorga, doar că acesta credea că Molnar a pornit, a amplificat și dezvoltat textul versiunii lui Amfilochie Hotiniul,

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 4, p. 557-560, București, 1975

de care s-a slujit, pe cînd noi credem că şi-a îmbunătăţit propria versiune. Diferenţele uşoare şi modificările care apar se datorează nu atît dorinţei de a-şi îmbunătăţi textul iniţial ci faptului că la baza traducerii lui Ioan Molnar au stat intermediare diferite, el utilizînd, pe lîngă textul francez, şi traduceri germane şi maghiare.

Concluzia că Ioan Molnar Piuariul este şi autorul traducerii din 1798 mi se pare mai mult decît evidentă. Spre argumentare oferim cîteva pasaje comparative alese la pură întîmplare:

Istoria de obşte 1798:

După cum cetim să descopere că meşteşugul a scrie au luat începutul sau mai tîrziu decît să putem nădăjdui autori cari ar fi scris întîmplările ce au vieţuit pe asemenea vreme cu ei. Numai între neamuri ca acelea nu cu totul prostate ce s-au putut afla oameni care îndemna istoriile vremilor vechi măcar că aceştia să împrumuta din spunerile altor oameni bătrîni, cît şi şi cei ce le scria au putut cădea lesne în părerea de neadevăr. Cu toate acestea avea ei petri, morminturi cu semne de pomenire care întră adevărul spuneri(i) lor; încă şi cîntecele noroadelor vechi vecinicesc numele a multor viteji, învăţători, izvoditori de ştiinţe şi al altor făcători de bine, pomenindu-i ca pe nişte oameni de cuviinţă slăvită şi autori.

„Aşa s-au început monarhia de pomenitele vremi cu legi temeinice, care se lăţa şi preste faptele ceale mai mici ale ocîrmuitorului. Iară boierimea să alegea dintr-alţii, fără din oamenii destoinici, carii şi mai nainte şi-au arătat vredniciile lor prin pomenirile laudei.

La crai toate era după statornica lui înţelepciune bine întocmite şi de purta ca un om slăbiciunea vreunei fapte împotrivitoare canoanelor legii cei de împrejur avea să-l desminte şi să-i arate greşala în taină; însă şi credinţa era în Eghipet la mare cinstire şi ajuta să supuie măreaţa inima a craiului blîndei ocîrmuiri. În fiece dimineaţă mergea şi craiul la capişte, unde petrecea preotul cel mare şi după jărtvă grăia cu înţelepciune învăţăturile lui despre virtute, despre faptele unui crai cu inimă mare, fără prihană, împodobind viaţa cea după moarte cu mărire nemuritoare şi defăima dezmierdata trufie cea fără rînduială, hulea sfaturile mumelnicilor sfetnici ce să şoptesc în urechile craiului spre stricarea supuşilor, de multe ori şi spre a lor. De aci să vede cinstea cea înaltă ce să împărţea şi de domni unui sfeatnic şi mai mare păstoriu înţelept"

(p. 15—16)

„Obiceiul a judeca pe împăraţi după moarte şi pe supusul cel mai de jos era în Eghipet şi prin legi întărit. Fieştecare avea dreptul a să arăta pîrîşia înaintea norodului şi a descoperi faptele mortului şi cercîndu-le norodului cu

Istoria lui Millot, 1800

După cum cetim, să descopere, că meşteşugul a scrie au luat începutul său mult mai tîrziu, decît să putem îngădui autori carii să fie scris de vremurile ceale prea vechi şi de noroadele cu care au vieţuit ei. Numai dintr-un nation carele nu de tot au fost neprocopsit s-au putut ridica oameni şi au însemnat întîmplările vremilor şi ale noroadelor. Cînd povestea ei lucruri înainte întîmplate de veacul lor, ei trebuia să urmeze numai spunerilor care sînt de multe ori supuse neadevărului. Cu toate acestea avea ei petri, morminturi cu seamne de pomenire înaintea lor, care întărea cu adevăr ceale ce spunea ei: încă şi cîntecele noroadelor celor de demult vecinicesc numele a multor viteji, al dascălilor şi al altor făcători de bine, pomenindu-i ca pe nişte oameni de mare vrednicie.

„Aşa s-au început înainte de vremi nesocotite monarhia în Eghipt. Ia avea legile spre temei care să întindea şi peste faptele ceale mai mici ale ocîrmuitorului. În trebile curţii sale să alegea numai dintre oameni cari era harnici în vrednicii; un mijloc foarte ales de a fi cu putinţă să se surgunească dintr-însele nelegiurile şi măgulirile. Bucatele pe masa craiului, întrebuinţarea vremii sale, toate era întocmite după statornicia lui înţelepciune şi de purta ca un om slăbăciunea vreunei fapte împotrivitoare canoanelor legii, cei din prejurul lui avea să-l dezminte prin blîndeţe şi în taină să-i arate greşeala; încă şi credinţa era în Eghipt la mare evlavie.

În fiece dimineaţă mergea craiul în capişte, unde petrecea preotul cel mare şi după punerea jertvei grăia cu înţelepciune învăţăturile lui despre virtute, despre faptele unui crai cu inimă mare care vieţuieşte fără prihană şi cum îl împodobesc faptele ceale bune cu o viaţă nemuritoare şi după moarte. Trufia cea fără rînduială hulea sfaturile vremealnicilor sfeatnici ce să şoptesc în urechile craiului spre stricarea supuşilor şi spre urmarea realelor întîmplări. Cu triumfuri prea frumoasă ca acestea ale credinţei căuta preotul să plece inima craiului pe iubire de oameni şi pe dreptate; de aicea se veade cinstea ce să da preoţilor care încă şi în crăime mai toate ei le rînduia".

„Obiceiul a judeca după moarte pre craiu şi pre supusul cel mai de jos, era cu legi întărit şi primit în Eghipt. Fieştecine avea dreptul a să arăta pîrîş înaintea norodului şi a descoperi faptele celui mort şi cercetîndu-le

amănuntul de-l afla vinovat în greşelile legii nu-l îngropa; aceşti rînduieli urma şi împăraţii dînd încă în viaţă norodului samă despre faptele lor după canoane, pentru aceea şi ei să arăta norodului cu blîndeţe prea milostive către cererea lor cea de folos".

„Mîntuirea şi fericirea de obşte a unui norod cu năravuri bune mai nainte de toate atîrnă de la ocîrmuirea şi stăpînirea celor mai mari, fără de care numai o poruncă călcată rămînînd nepedepsită, lesne poate trage după sine surparea tuturor; pentru aceea să rînduisă în divan 30 de sfetnici aleşi în vestitele cetăţi Heliopolis, Memfis şi Tebi, că Eghipetul era în trei împărţit. Iară cînd întra sfetnicii în slujbele lor îi punea voevodul la jurămînt ca să nu-l asculte de le-ar porunci să hotărască judecăţi nedrepte şi fiind prin lege chivernisiţi, nu să vîra în diregătoria lor vreun feliu de mitărnicie, nfci că-i putea orbi cineva să calce blagorodnica lor îndeletnicire; şi pentru frica să nu asuprească dreptatea prin putearea; şi meşteşugul vreunei cuvîntări împodobite său poruncit să dea fieştecine jalbele în scris iară la hotărîrea judecătorilor era acest chip obicinuit".

cu amănuntul de-l afla vinovat că au călcat legea nu-l îngropa. Prin rînduiala aceasta s-au văzut a să ţinea şi crai să-şi dea în viaţă supuşilor despre faptele lor după canoane".

Eghiptenii ştia că mîntuirea peste tot a noroadelor celor poliite înainte de toate atîrnă de la ocîrmuirea dreptăţii, fără de care numai o poruncă călcată nepedepsită lezne poate trage după sine surparea tuturor. Prea înalta lor judecată era statornicită din 30 de judecători cari era întru trei cetăţi alease împărţite în Eliapolis, Memfis şi Tebi (că Eghiptul era în trei părţi împă.ţit). La întrarea pe dregătorii să joare că nici cum nu-l vor asculta de le va porunci el să hotărască ei vreun lucru nedrept. El grija pentru hrana vieţii lor şi nu să vîra în diregătoria acelora nici un fel de mitărnicie, nu putea să calce blagorodnica îndeletnicire. Pentru frica să nu să asuprească dreptatea prin puterea cuvîntării meşteşugite curgea judecăţile în scris şi însuşi chipul hotărîrei încă avea în sine ceva înalt şi evlavnic (p. 29).

2. Colaborator la „Siebenbürgische Quartalschrift" (1797)

Sforţările „Societăţii literaţilor din Sibiu", sub numele căreia se ascundea de fapt Loja francmasonă de la Sibiu, din rîndurile căreia făceau parte intelectuali germani, maghiari şi români ca: Hochmeister, Bánffy, Eder, Molnar Piuariul, Ştefan Costa etc. chiar dacă n-au dus — cu toate încercările repetate în această direcţie — la editarea ziarului românesc care urma să se cheme „Wallachische Zeitung für den Landmann" au avut fără-ndoială rezultate concludente în direcţia stimulării revuisticii germane şi maghiare. Martin Hohmeister, refugiat la Cluj, editează primul ziar maghiar din Transilvania „Erdély Magyar hervivo", iar la Sibiu apar într-un răstimp scurt „Siebenbürger Zeitung" (1784 — 1787), cu suplimentul „Anhang zum Siebenbürger Zeitung", „Der Kriegsbote" (1788 — 1792), cu foaia anexă „Beitrage zum Kriegsbote" şi „Siebenbürgische Quartalschrift", care apare începînd din 1790 (cu unele intermitenţe) pînă în 1801. E mai mult decît probabil că Ioan Molnar Piuariul, care în acea vreme se afla la Sibiu, desfăşurînd o intensă activitate ştiinţifică, să fi colaborat la unul sau două din aceste publicaţii, din lipsa unui teren de manifestare în limba română, mai ales că pe majoritatea intelectualilor saşi din Sibiu îi cunoştea bine şi avea relaţii de prietenie şi colaborare cu ei. Dintre acestea „Siebenbürgische Quartalschrift" se remarcă încă de la început prin preocuparea de a informa publicul asupra mişcării literare din Transilvania, fie prin articole ca acela intitulat *Über die Lage und die Hindernisse der Schrifstellerei in Siebenbürgen* (Despre situaţia şi obstacolele literaturii în Transilvania) publicat în nr. 1/1790, fie în rubrica *Übersicht der neuer Literatur* sau *Vaterländische Anzegien. Literatur* (Anunţul publicaţiiilor din ţară. Literatură) în care se face prezentarea ultimelor apariţii editoriale în limba germană, maghiară şi română din Transilvania. În 1797 rubrica aceasta (*Anzeige Vaterländischer Schriften*) este consacrată noutăţilor din literatura română. Recenzatul se ocupă mai întîi de calendarul apărut în 1797 în editura lui Petrus Barth în limba română şi de cuprinsul lui, regretînd că aşa de puţini săteni ştiu să citească, pentru a beneficia de sfaturile morale pe care calendarul le oferă: *Instrucţiuni date unui tată, pentru a le împărtăşi copiilor săi, Folosul iubirii de oameni, Blîndeţea, Împotriva furiei, Mîndria şi grandomania* etc. La sfîrşitul acestora se citează 19 proverbe, dintre care unele „sînt bune", scrie recenzentul, apreciind modul de-a fi fost folosite proverbele în această situaţie. Dar, ceea ce ne reţine în mod deosebit în această recenzie, este

comentariul filologic din final, care putea fi făcut doar de un bun cunoscător al limbii române. Aşa, el opinează că formele unor cuvinte folosite în calendar puteau fi înlocuite cu altele, pe care el le consideră mai exacte. Astfel sînt puse pe două coloane cuvintele în cauză, forma a doua socotindu-se de către autor ca fiind mai potrivită.

Stricare — stricăciune
slobozire — slobozenie
sfeartul — sfertul
năravuri frumoase — fapte bune,
cimbru — anason
podina pămîntului — visteria pămîntului
trufie — fudulie
trufaş — fudul
îndatorat — îndatorit

Dintre cărţile româneşti apărute în editura lui Barth mai sînt prezentate succint următoarele: *Pilde filosoficeşti* traduse din greaca modernă, 1795; *Viaţa şi pildele înţeleptului Aesop*, *Bucoavnă pentru învăţătura pruncilor* (abecedar), Sibiu, 1795, căruia i se dă şi conţinutul. La aceste cărţi apărute în Transilvania se adaugă şi prezentarea unei cărţi apărute în Moldova, al cărui titlu se dă în chirilice. E vorba de cartea *De obşte geografia*, scoasă de pe geografia lui Buffier. Se specifică în prezentare că traducerea s-a făcut după un exemplar italian şi nu după unul francez, traducerea fiind executată de episcopul Hotinului, Amfilochie, cu spesele de tipar ale mitropolitului Moldovei, Jacob, „un eminent prieten al oamenilor de ştiinţă". Această apreciere, la adresa episcopului Amfilochie şi a mitropolitului Jacob, ca şi cunoştinţele filologice posedate de autor, ne determină să-l indicăm drept autor al articolului pe Ioan Molnar Piuariul, mai ales că Petru Bart este editorul cu care proiectase să editeze *Vestirile filosoficeşti şi moraliceşti* în 1759.

NECUNOSCUTUL D. RALLET

MIRCEA ANGHELESCU

Rallet este, astăzi, aproape un necunoscut; el fusese uitat încă pe cînd vechii săi prieteni, alături de care fusese la 1848 și în pregătirea Unirii, mai trăiau, căci la nici două decenii după moartea sa, prin 1876, Alecsandri se simțea obligat să-i rememoreze figura, pentru a oferi tinerilor exemplul unui ,,om de spirit și de inimă", care ,,a ocupat un loc însemnat printre bărbații politici de la 1848" și a cărui principală operă (e vorba de *Suvenire și impresii de călătorie în România, Bulgaria, Constantinopole*) ,,merită un loc distins în toate bibliotecile publice și particulare". Contemporanii, e drept, îl prețuiseră și îl iubiseră pe Rallet, și moartea lui timpurie îi conferea în ochii lor aureola unui martir, a unui înaintaș. Cuvîntarea pe care Neofit Scriban o ține în fața gropii încă deschise a aceluia care fusese un ferment activ al tuturor inițiativelor generoase, al tuturor mișcărilor progresiste din Moldova timpului său, fără a cere niciodată nimic pentru sine, este marcată de elocvența fastidioasă a epocii; în ciuda expresiei caragialești, sinceritatea sentimentului nu poate fi însă pusă la îndoială :,,. . . .răposatul merită mult înaintea patriei noastre, el merită laudele ei și plîngerea ei ! Dar ce zic eu a patriei noastre, a Moldovei ! Răposatul Rallet merită plîngerea chiar a nației întregi, căci el este unu din cei dintîi apostoli ai regenerării sale . . . "[1]. Nimic însă despre activitatea literară a celui care fusese poet, dramaturg și prozator într-un moment cînd chiar și o traducere dădea dreptul autorului său să se intituleze scriitor. Conul de umbră în care a intrat opera lui Rallet a continuat apoi, meritele scrierilor sale fiind estompate din ce în ce de amintirea activității politice, a patriotului, a organizatorului. Puținele articole apărute în ultimii ani[2] despre scrierile sale n-au avut darul să le scoată din uitare și să confere autorului lor aprecierea și locul pe care îl merită între scriitorii e p o c i i.

Poezia sa, e drept, nu se ridică cu nimic peste producțiile curente ale timpului, nici numeroasele fabule și satire care dovedesc doar vioiciune de spirit, nici amplul pamflet în versuri *România după tractat*. Remarcabilă este însă proza sa, fiziologiile satirice ale unor tipuri contimporane care pot sta alături de cele mai reușite bucăți ale lui Negruzzi și Alecsandri; intenția didactică indiscutabilă a acestor proze este slujită de o fină capacitate asociativă, care este aceea a marilor moraliști, de observații pline de spirit și bonomie, în formulări memorabile, ca în bucățile din volumașul de *Scrieri* (1840): ,,Din femei, unele vorbesc de amor ca bărbații de patrie. Le știu toate devreme, îmi pare că din romanuri; le simt pîn' a [nu] le cerca", sau: ,,Vine teatrul — deși n-om cunoaște limba, să luăm scaune lîngă scenă, ca să-nțelegem măcar prin lornetă . . ." (*Închipuiri văzute*). În pofida începuturilor romantice din broșura de adaptări *Plăcerea simțirei*[3] (1837), tribut plătit modei zilei, scriitorul are vîna clasică a satirei,

---

[1] Cuvînt funerar . . . rostit de arhimandritul Neofit Scriban cu ocazia înmormîntării vornicului Dimitrie Rallet, în *Acte și documente relative la istoria renașterei României*, vol. VII, București, 1892, p. 716.

[2] Maria Frunză, *Un scriitor moldovean de la 1848 : Dimitrie Rallet*, în ,,Studii și cercetări" (Iași), seria filologie, XII (1961), fasc. 2, p. 171—200; Paul Cornea, *Dimitrie Rallet*, în ,,Gazeta literară", X (1966), nr. 3, p. 2.

[3] Volumul include mai multe traduceri, singura al cărei autor este indicat fiind *Fluturul* ,,din Lamartine". P. Cornea consideră și idila în proză *Safo* tot o traducere după Lamartine (cf. *Oamenii începutului de drum*, p. 280); aceea e însă o adaptare a operei lui Alessandro Verri, probabil ea însăși la originea poemului lamartinian, cu care traducerea lui Rallet nu are raporturi evidente. Traducerile lui Rallet din Lamartine sînt totuși două, cum arată P. Cornea (*op. cit.*, p. 279), pentru că în 1841 acesta publicase în ,,Foaie pentru minte" o traducere fragmentară a poeziei *Credința* (La foi).

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 4, p. 561–564, București, 1975

hipertrofia formelor aberante antrenînd o viziune burlescă a realităţii; trăsura de pildă, fără de care nici o persoană de bonton nu poate apărea în lume, devine ,,unealta acea slăvită ce rădică pre om cu agiutoriul dobitoacelor" şi, prin intermediul ei, cursa pentru ajungerea în societate devine o cursă de alergare propriu-zisă pe care posesorul trăsurii o cîştigă în faţa celui care umblă pe jos: ,,Un post să găsească vacant, doi umblă să cerce norocul; să înţălege că cel cu trăsură ajunge mai degrabă şi-l dobîndeşte întocmai cu un preţ de alergare" (*Droşcomania*, 1847). Piesele sale, despre care Alecsandri afirmă că ar fi obţinut ,,un succes meritat pe la anul 1849 — 1850"[4] (în speţă *Clopotarul*), dar pe care T. T. Burada nu le menţionează printre cele jucate, în *Istoria teatrului în Moldova*, sînt nişte monoloage comice asemănătoare iarăşi cu cele ale lui Alecsandri, ca intenţie şi ca modalitate de expresie, dar adesea superioare prin simplitatea convenţiei şi prin naturalul expresiei populare a eroilor; *Harţă sau Balaban răzeşul* (publicată în volumaşul de *Scene naţionale* din 1857) păstrează, sub acest raport, toată savoarea limbii şi toată vioiciunea parodiei stilului administrativ, care-l anunţă pe Macedonski şi pe care personajul lui Alecsandri (în *Harţă răzăşul*) nu le are: ,,Cînd venim la judecată, acolo se caută numai ca forma să fie îndeplinită ... Îmi zic că-s sumeţ şi-mi sună clopoţelul înainte, ca cum îmi vestesc că au a-mi îngropa dreptatea ... şi cîte una cu alta, pe ici pe colea, ... în privire ..., nu ştiu ce ..., aşa dar, în urmarea celor pomenite ..., docladarisindu-se, sprăfcuindu-se şi spircuindu-se ..., hîrşti îşi ia bucăţica de pămînt cu cuvînt că-i figură, de întrupare, de statocvo şi mai cîte alte parascovenii".

Însă opera capitală a lui Rallet, aceea care face dintr-un scriitor aparţinînd epocii un adevărat precursor, este volumul de impresii din călătoria la Constantinopol, publicat în 1858, doi ani înainte de *Impresii de călătorie* ale lui Filimon şi abia trei după întîiele note de călătorie ale lui Alecsandri şi Bolintineanu. Dincolo de sentimentul melancolic al istoriei, care îi inspiră călătorului la fiecare pas lungi incursiuni în trecut, pentru a rememora feţele atît de deosebite ale unor locuri unde au înflorit civilizaţii strălucite, ale grecilor antici, ale bizantinilor, ale turcilor musulmani, separate de mari falii în întunerec, dincolo de reflecţiile morale ale unui patriot care este totuşi un cetăţean al lumii, învăţat să vadă şi să iubească pretutindeni calităţile morale, înţelepciunea, virtutea, cartea sa este oglinda unui iubitor al naturii, al peisajului, sensibil la toate formele de frumos, vibrînd în faţa spectacolului grandios şi avînd darul să evoce pentru cititor cele văzute prin acumulări crescînde de impresii şi sentimente savant amestecate într-o proză curgătoare, naturală, cuceritoare: ,,Dar ce nu se poate descrie este priveliştea unică a unei mări restrînse ca un pîriu ce te duce, ca prin o alee măreaţă de ţermuri încîntătoare, spre oraşul al căruia pitoresc naşte din confuzie, spre oraşul care înfăţoşează suvenire din toate veacurile, din toate naţiile, spre oraşul menit a fi capitala a două părţi ale lumii şi punctul lor de unire, oraşul unde Europa şi Asia seamănă a se întrece în frumuseţe ..." Însă ceea ce atrage mai mult pe călător este viaţa agitată şi trepidantă a oraşului, amestecul de tipuri, costume, limbi şi obiceiuri, care îi conferă un pitoresc unic, produs din contrastele cele mai greu de închipuit, de curiozităţile cele mai neaşteptate, toate contemplate cu înţelegere, umor şi secretă afecţiune: ,,Să nu credeţi că veţi putea face nepedepsit o plimbare sau liniştite observaţii în uliţele acele ticsite de oamini cu porturi ciudate, în uliţile acele pline de curiozităţi şi de împrejurări periculoase. Însă, pentru ca să puteţi răzbate, să vă înarmaţi, pe lîngă băţ, şi cu osebită băgare de seamă unde călcaţi şi unde mergiţi şi cine vă vine înainte şi cine înapoi. Cole te fereşti de un cîrd de asini încărcaţi cu scînduri ce formă un paralelogram ale căruia capete se împlinesc cu două urechi ale magariului propăşitoriu şi cu coada acelui din urmă. Ragetul lor se confundă bine cu grozavul strigăt varda al conducătorilor lor. Dincoace, hamalii, cu colete şi lăzi aninate pe şiricuri (drugi), cu un mers cadenţat însoţit de gemete regulate, sprăval tot ce le vine în cale. Cîţiva plăcintari, covrigari cu tipsiile aşezate cu mult ecvilibru pe beşlice (cercuşoare de pîslă) de pe cap. Cîţiva eunuci cu bustul scurt, cu faţa neagră şi puhavă, cu ochii ca ghioceii, albi şi fără luciu, încungiură şi păzesc cu gîrbaciul în mînă comorile însufleţite ale vreunui efendi, ce vin într-o talină cu perdele şi canafuri şi se opresc sau ca să aleagă marfă înaintea magaziilor, fără să coboare, sau ca să asculte cu naivă mulţumire muzica unui italian şi să vadă ghiduşiile unei momiţe. Colea trebue să-ţi scapete piciorul pe o piatră colţuroasă şi fărmată, sau într-o bortă ce răspunde la o citernă de apă. Nu vorbesc de necurmatele împingeri şi cotiri ce poţi primi de la o turcoaică cu ochii în pămînt, de la highlander englez cu portul fantastic şi cu ochii pe sus..." etc.

Cartea a fost tipărită în 1858 la Paris; există două tiraje ale sale, primul avînd numai 145 pagini şi optsprezece capitole, al doilea avînd în plus capitolul al XIX-lea, intitulat *Cvestia monastirilor. Conferinţele şi hatihumaiumul, Întoarcerea. Sulina*, şi al XX-lea, respectiv *Întoarcerea în ţeară. Lovitri neaşteptate în tractat*, în total 160 pagini. Imprimarea primelor

[4] Cf. V. Alecsandri, *Dimitrie Rallet*, în *Opere*, vol. IV, text ales şi stabilit de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Bucureşti, 1974, p. 523.

optsprezece capitole era probabil terminată în ianuarie 1858 şi autorul, reîntors în ţară, roagă pe unul din vechii prieteni, aflat acum la Paris, să se ocupe de broşarea unui număr de exemplare şi de expedierea lor unor cunoscuţi filoromâni din străinătate sau unor librari care urmau să se ocupe de răspîndirea cărţii. Acest prieten era V. Alecsandri, care trimite la 31 ianuarie 1858 lui I. Băläceanu un exemplar din cartea lui Rallet şi îl înştiinţează că trimisese un altul lui Vegezzi Ruscalla[5]. La 25 februarie, Rallet scrie din Iaşi unui prieten nenumit de la Paris, căruia îi dă relaţii despre starea de spirit din Moldova, despre agitaţia în legătură cu competiţia pentru tron, îi mulţumeşte pentru ceva în legătură cu „uvrajul" său şi-l roagă să expedieze cîte un exemplar „din cele tipărite" lui Quinet, Ubicini şi Kotzebue. Acest prieten intim („iubite şi dorite amice"), care priveghează corectura cărţii [6] şi este rugat să o expedieze unor corespondenţi, unionist ca şi Rallet, prieten cu Negri, nu poate fi — după părerea noastră — decît acelaşi Alecsandri. Scrisoarea, inedită încă după cît ştim, se află în Biblioteca Centrală de Stat (fond M. Kogălniceanu, pachet XXVII, dosar 14) şi merită să fie reprodusă.

25 feb. 858
Eşi

Iubite şi dorite amice,

Profitez de mergerea la Paris a d. G. Roznovanu ca să-ţi scriu mai pre larg despre ale noastre. Noi stăm în aşteptarea rezultatului conferenţelor ce se trăgănează peste speranţa noastră. La Bucureşti, comisarii lucrează şi preţuesc mult lucrările Divanului Moldovei. Chiar cei contrari Unirei, ca să facă să răsară deosebirea între dorinţele ambelor Principate, se folosesc de această împrejurare ca să încuviinţeze mai mult verbal închierele noastre. Aud că ar fi făcut un proect pentru înfiinţarea unui senat diriguitor care ar lucra spre uniformitatea legislaţiii şi a măsurilor mari administrative. Iar Adunările să fie două. Să mai zice că voesc a statornici un singur minister de rezbel. Domnul ştie ce va fi. Mă tem să nu încurce trebile mai mult decît să le îndrepte. Aice n-au apucat încă a se hotărî neunirea, congresul nu se ştie încă ce va hotărî şi candidaţii la domnie răsar ca ciupercile din toate părţile. Care de care promite să vede mai mult trădarea Austriii şi Porţii ca să fie sprijinit la vremea cuvenită. Pînă şi Aleco Blaş Cucoşul şi chiar Istrati lucrează spre a-şi face partid. Nu vorbesc de Vogoridi şi de Gr. Sturdza, carii sînt siguri a ajunge la putere prin Turkia, dar între ei se prigonesc binişor şi se sapă unul pe altul pre cît pot. Noi stăm de o parte şi aşteptăm a ne vedea visul cu ochii şi a ne încredinţa dacă făgăduinţele Franţii şi sprijinul celorlalte puteri va fi zadarnic sau folositor. Sperăm că Anglia poate va face concesii Franţii după schimbarea ministerului din urmă.

Iar tu iubite, lucrează cît poţi, îndeamnă jurnalele a ne sprijini cauza şi a dovedi cît de zădarnic a fost lupta orientală. Şi cît şi-ar pierde Franţa influenţa dacă nu ne-ar acorda Unirea! Şi n-ar face nimic pentru o naţionalitate menită a servi de barieră barbarismului!

În *Secolul* francez am văzut un prea bun articol în acest înţeles, atingător de Rosia şi de înrîurirea ce poate redobîndi în Orient prin greşalele şi slăbiciunea puterilor apusene. Trebuie ca acel art [icol] *să fi făcut efect în Franţa.*

Cît pentru uvrajul meu, îţi mulţumesc din inimă. Eu te-am fost rugat să-l îndeplineşti prin tipărirea a rămăşiţii ce Alecsandrescu au lăsat-o la tipografi unde să atinge de întoarcerea mea în ţară şi de intrigele nemţilor din timpul ocupaţiii. Tipăreşte-le te rog spre îndeplinire şi privighează corectura. Va fi trebuinţă numai a schimba scara şi erata pentru care voi plăti cu mulţumire precum şi pentru tipărirea coalei ce se va adăogi. Acum de o dată trimit cei 170 franci în 16#. Şi te rog să trimiţi un esemplar din acele tipărite domnului Guillaume Kotzebue la Dresda, domnului Lejean la Paris, rue St. Benoît 24, dlui Ubicini, dlui Quinet la Bruxelles, însă cu întregul errata după însemnarea de mai jos:

Pagina	rîndul	cum este	îndreptări
69	20	să vezi	să vîndă
83	15	Lacosonia	La sonia
86	19	bosumtaţi	bosumflaţi
86	26	ἄδλα	ἄϑλα
89	1	Nevelvilder	„Nebelbilder"

[5] Marta Anineanu, *Catalogul corespondenţei lui V. Alecsandri*, Bucureşti, 1957, p. 502.

[6] Scrisoarea în cauză ne ajută să datăm mai precis apariţia tirajului complet al cărţii; ea cuprinde o erată suplimentară, care va apărea în acest al doilea tiraj, terminat deci la vreo două luni după primul, prin martie 1858.

Pagina	rîndul	cum este	îndreptări
116	20	stepi	stupi
116	40	tofliet	,,toflirt''
91	12	trebu	trebue
	12	tuturae	tuturora
120	36	redditos	redditas
	37	consecra	consecrat
126		fimeile nu mergŭ	fimeile mergu
134		Murad IV	Amurad IV

Mai trimit 6 la d. Georgie Voinescu, m-au rugat a trimite dlui Henri Féret libraire doar o socoteală de cărţi, veche şi neplătită.

Rugînd a avea răspuns, recomand numele Dl. Reinwald libraire rue des St. Pères, care va trimite cărţile mele *după ce să vor găti* cu adresa aceasta la Eşi, unde să va şi plăti de îndată transportul.

Al tău recunoscător şi devotat amic

D. Rallet

Negri te îmbrăţoşează.

Nici una dintre scrierile lui Rallet n-a fost reeditată după moartea sa, dacă excepţăm pamfletul *România după tractat*, cuprins ca document de epocă într-o culegere de acte şi materiale istorice de la sfîrşitul secolului trecut; lectura lor presupune deci, în primul rînd, învingerea dificultăţii alfabetului chirilic şi chiar procurarea acestor scrieri, aproape intruvabile azi. Aceste dificultăţi, ca şi prejudecata înrădăcinată comod dar nedrept că opera sa e minoră şi fără calităţi deosebite, au făcut ca imaginea noastră asupra literaturii române de la mijlocul secolului trecut să fie văduvită de una dintre cele mai interesante şi mai originale pagini. E de datoria noastră să îndreptăm această eroare; o ediţie selectivă din scrierile lui Rallet ar repune în drepturile sale un scriitor merituos şi ar îmbogăţi unul din cele mai frumoase capitole ale istoriei literaturii româneşti.

MAIORESCU ŞI ROLLINAT

ŞT. CAZIMIR

Opinia curentă îi atribuie lui Maiorescu o acută lipsă de receptivitate faţă de literatura occidentală a timpului, înţeleasă uneori şi ca lipsă de informare. G. Călinescu — de pildă — îl consideră un ,,cunoscător vag al lucrurilor franceze", elogiindu-l în schimb pe Gherea pentru faptul că ,,amintea de Baudelaire, de Strindberg, de Verlaine, de Rollinat, de fraţii Goncourt, într-un timp în care Junimea părea a trăi, prin Maiorescu, cu cincizeci de ani în urmă". Sînt aprecieri a căror asprime ar trebui, credem, temperată. Semnalăm în acest sens un scurt articol apărut în 1886 în ,,Convorbiri literare": *Zvor sau Zbor?*, sub semnătura *Anti-Icarus*. Volumul XIX (1885 — 1886) al ,,Convorbirilor literare" de la Biblioteca Academiei se numără printre cele donate de Maiorescu şi poartă numeroase însemnări ale sale. Astfel, în articolul *Comediile d-lui Caragiale* survin cîteva corectări manuscrise de care s-a ţinut seama la retipărirea textului (*vanitatea* > *deşertăciunea*, *ficţiune ideală* > *ficţiune*, *ne dispensă* > *ne scuteşte*, *imaginată* > *închipuită*). La tabla de materii a volumului, în dreptul lui *Anti-Icarus*, creionul criticului înscrie energic — cu o caligrafie ce nu dă loc la dubii — iniţialele T. M. Articolul *Zvor sau Zbor?* îi aparţine deci lui Maiorescu. O confirmă şi lectura textului, pe care îl transcriem cu mici omisiuni:

Zvor sau Zbor?

În ,,Revista literară" din fevruarie 1886 s-a publicat următoarea poezie:

Baie

În fundul băiei limpezi se culcă voluptoasă
Cu formele ei clasici a epocei Lais;
Cu ochii îşi mîngîie făptura lenevoasă
Ce poleieşte apa ca un eretic vis.

[urmează încă 5 strofe]

Această poezie este semnată Paul Zvor.
Cine-o fi d. Paul Zvor?

Iar în Paris, la Charpentier, s-a publicat în 1883 un volum de poezii intitulat *les Névroses*, în care la p. 77 cetim:

La baigneuse

A Clovis Hugues

Au fond d'une baignoire elle admire ses hanches,
Dans le miroir mouvant d'un cristal enchanté,
Et les mollets croisés, elle étend ses mains blanches
Sur les bords du bassin qui hume sa beauté.

[urmează încă 6 strofe]

Acest volum este semnat Maurice Rollinat.
Cine e Rollinat, ştiu cei ce se ocupă de literatura franceză modernă.
Un amic literar, cu care vorbeam despre această ... coincidenţă între d. Zvor şi d. Rollinat, începe deodată să-mi spună că în româneşte *b* trece adeseori în *v* şi că d.e. se zice Decembre şi Decemvrie, Basil şi Vasilie.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 4, p. 565-566, Bucureşti, 1975

Nu prea înţelegeam în ce legătură sta *b* şi *v* cu obiectul convorbirii noastre, căci nu se arătase pînă acum molipsit de *Magnum Etymologicum* al d-lui Hasdeu.

Dar el continuă : prin urmare Zvor se poate pronunţa şi Zbor, şi dacă vom face d-lui Zvor-Zbor ceea ce ne-a făcut d-sa cu poezia de mai sus, adică dacă îi vom traduce numele Zbor în franţuzeşte dîndu-l drept al său, vom constata că ,,autorul'' poeziei din *Revista literară* se cheamă *Vol*; căci *vol* însemnează pe franţuzeşte zbor; ce e drept, mai însemnează şi furtişag. Dar aceasta nu împiedică exactitatea traducerii.

Acum am înţeles.

A înţeles şi d. Paul Zvor?

Dacă a înţeles, să fie băiat bun şi să ne spună de unde a ,,zburat'' versurile din strofa a patra :

Covoarele de Smirna de soare inundate
Din ele trîmbiţează fanfare purpurii?

În Rollinat nu sunt. Vor fi altundeva.

Anti-Icarus

(Convorbiri literare'', anul XIX, nr. 12, 1. III. 1886, p. 1078—1080).

Ilustrînd în chip neaşteptat iniţierea criticului în poezia franceză contemporană, articolul este şi delectabil în sine, ca produs concentrat şi caracteristic al stilului polemic maiorescian. Se remarcă argumentarea stimulat ştiinţifică (ca mai demult în *Beţia de cuvinte*), suspensiile maliţioase (,,această ... coincidenţă''), o săgeată laterală la adresa divagaţiilor lui Hasdeu, şi mai ales unele întorsături tipice pentru tonul ,,de sus'' al mentorului junimist : ,,A înţeles şi d. Paul Zvor?'' va deveni, şase ani mai tîrziu, ,,A înţeles d. Gherea această mică explicare elementară?'' (*Contraziceri?*). O mostră de fantezie ironică e însuşi pseudonimul *Anti-Icarus*, perfect justificat în combaterea unui maestru al ,,zborului''.

În numărul său din martie 1886, ,,Revista literară'' va publica, sub titlul *Zvor sau Zbor?*, un răspuns semnat de Macedonski (poate chiar el autorul traducerii, cum presupune A. Marino[1]), care — exceptînd digresiunile ,,afară din chestie'' — recunoaşte în poezia *Baie* ,,o simplă imitaţiune'' după Rollinat şi pune lipsa iniţială a precizării pe seama unei erori de tipar.

Textul traducerii va reţine şi atenţia lui Dobrogeanu-Gherea, care îl va folosi ca exemplu negativ în formularea unor principii redacţionale : ,,n'aş tipări *Baia* şi alte poezii ale lui Rollinat, pentru că sunt, în mare parte, produse de nevroză sexuală'' (*Direcţia ,,Contemporanului''*). Poezia incriminată prilejuise, cum se vede, un colocviu sui-generis, cu participarea lui Maiorescu, Macedonski şi Gherea.

[1] A. Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, E.P.L., 1967, p. 90.

ALEXANDRU VIANU (1903—1936)

NAE ANTONESCU

Un morb virulent l-a doborît vertiginos în al treizeci şi treilea an al cumpănitei sale existenţe. Fratele lui Tudor Vianu s-a născut la Giurgiu în anul 1903 şi, după ce devine bucureştean cu strălucite studii secundare, ajunge student la Paris în perioada tulbure a momentului 1926—1930, însuşindu-şi o temeinică informaţie în cultura franceză, de a cărei permanentă spiritualitate numele lui va fi veşnic asociat. Colaborator fruntaş al revistei „Libertatea", începînd din 1931, cronicar la radio, la fel ca şi Perpessicius, şi apoi deţinător al rubricii intitulată *Actualităţi literare franceze* din „Revista fundaţiilor", activist constant al grupării *Criterion*, Al. Vianu lasă moştenire un interesant şi frumos grupaj de studii, pe care fratele său le încredinţează tiparului în anul 1937, dîndu-le numele *Libertate şi cultură*.

Al. Vianu n-a făcut critică literară în înţelesul obişnuit al cuvîntului. Scrisul lui se circumscrie unui gen cu ilustre tradiţii publicistice: eseul. Intelectual desăvîrşit, raţionalist cartezian, echilibrat în aprecieri, cumpănit în afirmaţii ca şi în tagădă, capabil de inedite asociaţii, metodic informat în literatură, filozofie, ştiinţe sociale, Al. Vianu ilustrează tipul scriitorului cărturar, preocupat necontenit de destinul hărţuit al intelectualului între avalanşele dezlănţuite ale lumii contemporane. Moralist de esenţă franceză, spirit radical din familia lui Allain sau A. Thibaudet, Al. Vianu reţine însemnele scrisului beletristic în măsura în care ele angajează o atitudine existenţială, viziunile filozofice le apreciază în consecinţele lor practice, iar politica o înţelege ca un om de litere din epoca lui. Scrisul lui A. Vianu se integrează prozei ideologice, cu tendinţe spre obiectivare şi refuzînd constant dezmăţul confesiv de superficialitate memorialistică. Ţinta lui apropiată era să suprime confuziile şi să ordoneze ideile într-un sistem riguros de referinţe. „Vreau să contribui la cronica vremii noastre, la o cronică activă care să desluşească şi să militeze în acelaşi timp", afirmă autorul, într-un text ce fusese iniţial publicat în „Facla" [1].

Conceptul de libertate vie şi dinamică, în devenire istorică şi în rezultatele ei practice îl interesează în permanenţă pe acest spirit grav, eseist sceptic, lipsit de vehemenţe verbale. Expresia e calculată, liniştită şi neutră, frazele clare, nici o urmă de lirism parazitar în text. Valoarea şi destinul exemplar al omului sînt asociate spiritului de libertate, faţă de înflorirea căreia nu există condiţii concrete de manifestare şi realizare autentică a existenţei umane. „Libertatea este singura posibilitate care se oferă omului de a fi conform cu sine, cu voinţa sa, iar negarea libertăţii apare de la început ca negarea omului. Numai libertatea face posibilă dezvoltarea facultăţilor raţionale, şi a o nega înseamnă a contesta omului raţiunea" [2]. Nimeni dintre scriitorii noştri n-a intonat un imn mai elevat spiritului de libertate, riguros şi fără accente retorice, cu elanurile încorporate în meditaţie, sensibil şi disciplinat, adresat conştiinţei treze, decît Al. Vianu. A făcut din libertate suprema valoare într-un sistem ierarhic de idei şi însăşi chezăşia lui de a scrie. Nu-şi putea imagina că în Europa libertatea va fi sugrumată atît de vitreg, deşi anume semne prevestitoare apăreau încă atunci la orizont. Cultul valorilor, al unităţii şi al ordinii, al spiritului creator se realizează autentic numai în perimetrul definitiv al libertăţii. Întotdeauna Al. Vianu subliniază aspectul moral şi intelectual al conceptului dar aduce şi însemnate referinţe şi din planul social-economic şi politic al realităţii, reţinînd mereu factorul motor al dezvoltării: voinţa de libertate. Ideologul nutrea aceste idei în perioada crizei morale a deceniului al patrulea al veacului nostru, adică după ce se încheiaseră zgomotoasele discuţii despre „generaţie" din presa literară şi cînd haosul economic deschidea perspective sumbre existenţei. Era vremea cînd mulţi filozofi scriau despre decli-

---

[1]. Alexandru Vianu, *Libertate şi cultură*, 1937, p. 12.
[2] *Op. cit.*, p. 16.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 4, p. 567–569, Bucureşti, 1975

nul culturii occidentale, alții zăreau sfîrșitul civilizației, criza omului modern li se părea inevitabilă. În acest context de împrejurări, atenția se îndrepta spre tineret, ca principală forță de regenerare a societății. Al. Vianu încearcă o radiografie în universul sufletesc al tineretului contemporan, menționînd efortul de cunoaștere și luciditate al acestuia, ca semne distinctive ce se opun izbucnirilor iraționaliste, mistice sau tenebroase. Constant principiilor sale liberale, Al. Vianu cere respectarea noțiunii de persoană și nu admite „suprimarea libertăților individuale" din regimul fascist, cu toată adeziunea sentimentală și necontrolată a unei părți a tineretului italian. Din această perspectivă i se pretinde tineretului românesc al momentului atitudine creatoare și originală încadrare în realitatea contemporană.

Permanența culturii încadrată în sistemul libertății era o altă nestrămutată credință a lui Al. Vianu. Ideea lui era că orice cucerire culturală trebuie păstrată și apărată de vicisitudinile crizelor morale. O criză a culturii e o imposibilitate pentru că agonia unei modalități pregătește terenul apariției alteia, se naște o cultură a viitorului, generată discret în sînul celei precedente. Cultura o încadrează eseistul într-un sistem social definit, o înțelege în relație directă cu spiritul politic al epocii și de aceea revine mereu la atitudinea scriitorilor față de problematica actualității. Foarte mulți literați și filozofi nutreau interes față de soarta culturii europene, devenind adepții ideii unei unități continentale, ca Julien Benda în *Discours à la nation européenne*, în paginile căreia afirmă chiar riguroase principii de organizare. Numai că ideile lui Julien Benda sînt neaplicabile, constată Al. Vianu, deoarece scriitorul francez pregătește o Europă într-un laborator mental, fără tangențe cu realitatea politică și economică. Ideile lui Benda sînt respinse de Al. Vianu și pentru faptul că filozoful francez cerea să se renunțe la ideea națională. „Nu prin opoziție la ideea națională, ci ridicînd aceasta la criterii mai generale, va putea lua ființă o națiune europeană" [3]. Al. Vianu înțelege să fie un tradiționalist moderat, un adept al evoluționismului liberal în cultură și tocmai de aceea respinge radicalismul, destul de confuz uneori, al lui Julien Benda. Scriitorul nostru este mult mai aproape de personalismul francez al celor grupați în jurul revistelor „Esprit" și „L'Ordre Nouveau", ale căror idei le discută cu evidentă simpatie.

Noțiunea de libertate o studiază Al. Vianu în cărțile filozofilor care s-au ocupat de ea în momente istorice diferite. Este nevoie deci să afirmăm că cercetătorul nu-și restrînge investigația sa doar la un aspect singular, ci privește conceptul în totalitatea sa, pe diverse planuri: economic, social, politic și literar. În virtutea acestei concepții îl interesează cercetările economiștilor, tabelele statisticienilor, abstractizările și caracterizările filozofilor, precum și sistemele de organizare ale oamenilor politici. În cartea sa, Al. Vianu scrie istoria ideii de libertate străbătînd vremurile de altădată și pînă în miezul contemporaneității. Ține să adauge mereu că lumea modernă nu se va sfîrși catastrofal, ea se va organiza și transforma pe baza unor coordonate noi, în ansamblu mult mai acceptabile persoanei umane și colectivității. Judecățile lui Al. Vianu sînt atît de limpezi și clar formulate încît cititorul are la un moment dat impresia că sînt redactate chiar în vremea noastră.

Concretizarea ideii de libertate a identificat-o Al. Vianu în structura și dezvoltarea culturii franceze. Al doilea ciclu al cărții se intitulează *Ideea franceză în lume*, pagini de cronici, articole și studii, închinate fenomenului literar francez. Nici în aceste pagini Al. Vianu nu este un critic literar obișnuit, nici măcar un istoric. Îl interesează scrisul beletristic numai sub raportul observației psihologice sau al comentariului moral, al difuzării ideilor mai cu seamă. Multe dintre considerațiile lui sînt de o actualitate stringentă. Așa am putea aminti constatarea despre caracterul social și politic al literaturii franceze. Sînt subliniate de asemenea caracterele universaliste ale literaturii franceze în comparație cu cele ale scrisului german. Adept al libertății de opinie, al valorilor clasice consolidate, e firesc să respingă pretențiile totalitariste în cultură. Nu ezită să-și manifeste amărăciunea față de criza germană și italiană, le privește pe amîndouă prin ocheanul unui om ce dorește libertatea atitudinilor și a convingerilor. Mereu reflectă asupra relației dintre politică și literatură, așa cum se oglindește ea în scrisul beletristic francez. „Indiferent de conținutul ei ideologic, literatura franceză este întotdeauna socială, pentru că se hrănește din observațiile general valabile și se adresează tuturor. Toate aceste însușiri fac din literatură expresia principală a civilizației franceze. Pe de altă parte, asigurarea ideii de civilizație, a organizării și expansiunii ei, cristalizarea în instituții și norme de viață socială incumbă domeniului politic. Iată de ce în Franța un om politic crește în stima generală în măsura în care este și un om de litere" [4].

---

[3] *Op. cit.*, p. 57.
[4] *Op. cit.*, p. 111—112.

Din psihologia culturii franceze contemporane este un alt compartiment al cărții, axat pe aceleași tendințe de a defini personalitatea umană. Mentalitatea omului francez, spiritul lui ancorat în actualitate, reflectarea acestei atitudini în literatură, armonia dintre tradiția consolidată a valorilor și impulsul spre originalitate, conștiința universalității sînt doar cîteva idei-pivot în jurul cărora se integrează ciclul de pagini, altfel un documentat studiu de sociologie a literaturii.

Bucureștii sînt pagini ce cuprind notații ale unui atent observator la evoluția contradictorie a orașului modern. „Între zidurile acestui oraș, bucuria de a trăi și voința de a renaște au trebuit să se afirme totdeauna cu putere; din plîngerea ruinelor, bucuria de viață a izvorît totdeauna cu acel avînt sporit pe care-l reclamă ultima și cea mai grea încercare" [5].

A tradus *Singur, străbătînd Atlanticul* al lui Alain Gerbault, pe care-l înțelege ca un demn urmaș al călătorilor din vremea Renașterii.

Acesta a fost cercetătorul, eseistul și comentatorul distinct, o exemplară conștiință scriitoricească, Alexandru Vianu.

[5] *Op. cit.*, p. 182.

ANECDOTISMUL LUI MIKSZÁTH KÁLMÁN

OLGA MURVAI

Anecdotismul lui Mikszáth este una din problemele cele mai discutate în procesul de analiză a stilului marelui prozator maghiar. Aspectul anecdotic al prozei narative maghiare din sec. al XIX-lea este în indisolubilă interdependenţă cu dezvoltarea istorică a societăţii care, după revoluţia burghezo-democratică din 1848, prezintă un caracter specific : forţa conducătoare a procesului de îmburghezire — la fel ca în multe ţări din răsăritul Europei — era o pătură semifeudală, nobilimea mijlocie. Contradicţiile antagonice dintre rămăşiţele feudalismului şi năzuinţele de îmburghezire se găseau încă într-o stare latentă; în acest teren social confuz îşi are rădăcinile critica politică şi istorică a formelor şi mentalităţilor feudale, concretizată în domeniul literaturii sub forma unui anecdotism care o disimulează — făcînd-o acceptabilă pentru mentalitatea timpului — în „autocritică". Rolul şi funcţia dublă a nobilimii mijlocii în acest proces istoric sînt reflectate deci prin acest procedeu literar, care deghizează critica în anecdotă.

Trăind şi lucrînd în a doua jumătate a secolului trecut, Mikszáth a găsit în anecdotă o modalitate artistică potrivită pentru a oglindi viaţa politico-socială a Ungariei de atunci. Scriitorul a întrezărit valenţele puternice ale anecdotei în prezentarea realităţii obiective, păstrînd precizia şi acuitatea observaţiei, precum şi umorul natural al gîndirii populare, pentru că în stilul său, Mikszáth a adoptat elementele de provenienţă populară ale anecdotismului, în primul rînd concizia exprimării şi umorul. Sub condeiul romancierului, anecdota devine o modalitate a ironiei, dar totodată şi un mijloc de critică socială. Nu este bine aşa, arată scriitorul — dar cine a spus că este bine? remarcă el în acelaşi timp. „Ceea ce văd eu, văd prin prisma mea, natural, şi nu pot lua cu împrumut nişte ochi de la Academie", răspunde el în 1888 la acuzaţiile care i s-au adus pentru modul în care oglindise realitatea politico-socială.

Mikszáth nu rămîne indiferent la procesul de descompunere a claselor istorice, dar a înţeles că „roata vremii se învîrteşte încontinuu şi nici popilor, nici regilor, nici armatei nu le stă în putinţă să o oprească măcar pentru o singură clipă". Din această clarviziune provine realismul lui profund, care nu se lasă păcălit de haosul istoric al anilor optzeci : „Este aşa cum este. E tîrziu să bocim soarta judeţelor[1], e mai bine să căutăm în ea ceea ce e ridicol". Este epoca în care raţiunea este răsturnată şi Mikszáth, prin anecdotă, reuşeşte să o aducă iarăşi în poziţie dreaptă, folosind mijloacele ironiei, satirei şi sarcasmului. După marile gesturi romantice, după focurile de artificii sărbătoreşti, mereu apare tragicul prezentat, însă, sub o înfăţişare comică. Anecdote de acest gen sînt numeroase în volumul *Schiţe din Parlament* (Országgyülési Karcolatok) : „Cît de demn de admiraţie, de strălucire şi plin de măreţie pare totul. Doamne-Dumnezeule, ce poate simţi în inima lui un om care stă aici în calitate de stîlp de sprijin al ţării ! Un stîlp adormit". Ironia din ultima frază este caracteristică pentru atitudinea sa şi cu asemenea tipuri de „stîlpi" ne vom întîlni şi în romanele sale. Aceste personaje privesc cu totală nepăsare situaţia în care se află ţara, nu o dată cu cinism, ca în următorul pasaj în care doi deputaţi ascultă o cuvîntare în Parlament (*Cazul băiatului Noszty*) :

— Asta nouă ni se adresează ! Nu ar trebui să răspundem ?

— De ce ? Are perfectă dreptate.

După un timp :

— Ei, n-ar trebui totuşi să-l contrazicem ?

— De ce ? Nu are dreptate.

Un avocat din acelaşi roman afirma despre deputaţi : „Ei pledează pentru laude de moment. Vor ca activitatea lor să fie consemnată în ziarele de seară. Şi nu li se poate reproşa acest lucru, pentru că toate vieţuitoarele trag în plămîni atîta aer şi beau doar atîta apă

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 4, p. 571–573, Bucureşti, 1975

cît să-şi potolească setea; excepţie face doar cămila, care se gîndeşte şi la viitor şi-şi face provizii, dar cămila nu are decît două cocoaşe pe spatele ei, pe cînd ministrul are mai mult de patru sute". Deputat în Parlament timp de mai multe decenii, scriitorul a văzut multe şi a înţeles foarte bine situaţia istorică şi politică: formalismul, experienţele amare făcute în timpul guvernării lui Tisza, întreaga realitate politico-socială a sfîrşitului de secol, care îl obligă să-şi abandoneze iluziile de om politic. Constatările lui sînt pline de sarcasm: „La urma urmei este mai uşor să ai grijă de un judeţ decît de un lot de pămînt semănat cu porumb". Sau: „Guvernarea ori reuşeşte, ori nu reuşeşte, altă alternativă nu există. Se spune că însuşi Bismarck n-ar reuşi să guverneze în judeţul Bontó, deşi trage cu sine o lume întreagă prin firele fine ale minţii lui, dar se spune că guvernarea i-ar reuşi celui mai mic funcţionar dacă ar deveni prefect — şi nu s-ar şti despre el că a fost mic funcţionar — pentru că guvernarea trebuie nimerită. Dar oamenii deştepţi sînt rareori în stare să nimerească; oamenii deştepţi nu umblă cu nimereala, ci vor — de regulă — ceva, însă nu prea se întîmplă să vrea ce vor cei care nu sînt deştepţi, şi acest lucru, de fapt, se consideră o mare greşeală. De aceea, ferească Dumnezeu orice guvern de prefecţi deştepţi. Este cu totul suficient să pară numai deştepţi" (*Cazul băiatului Noszty*).

Mikszáth asistă la descompunerea vechii orînduiri, ştie că ea este un proces necesar în vederea transformării şi progresării societăţii, şi consideră acest proces ca o lege obiectivă a dezvoltării societăţii, dar nu vede noul social, care, schimbînd-o, o înlocuieşte. De aici izvoreşte insatisfacţia, sceptismul care amăreşte rîsul scriitorului şi al cititorilor. Rîsul jovial se transformă treptat în ironie, satiră şi sarcasm: „Cui îi place munca? Este nebun cui îi place. Nu-i adevărat? Fac apel la toţi oamenii deştepţi. Iată un exemplu: albinele. Sînt cele mai harnice insecte, dar nici lor nu le place să lucreze. Am auzit că odată un stup a fost exportat în Brazilia; albinele văzînd că acolo este vară veşnică, s-au gîndit aşa: de ce să mai lucrăm? — şi de atunci n-au mai lucrat" (*Cazul băiatului Noszty* ...). Sau: „Castelul lui Rágányos de obicei este închis ermetic, atît de ermetic încît ecourile revoluţiei franceze n-au reuşit să pătrundă aici, nici pînă astăzi, dar perioada electorală este ceva cu totul deosebit; sîngele albastru se retrage pentru o zi, cedînd locul vînătăilor, care sînt primite de la simpatizanţii partidului inamic".

Dacă am face un montaj din anecdotele cele mai semnificative presărate în romanele sale realiste, apărute în primul deceniu al secolului nostru, am putea obţine un sugestiv filmfrescă unde am găsi înviată galeria clasei conducătoare din Ungaria în preajma secolului al XX-lea, demascată prin situaţiile cele mai caracterizante. Tonul anecdotelor din această ultimă perioadă este determinat de concluziile la care a ajuns romancierul: se răfuieşte definitiv cu lumea aceea, care i-a creat amărăciuni, dezamăgiri şi cu societatea care s-a autodiscreditat şi al cărui conservativism în menţinerea moravurilor învechite, în noile împrejurări istorice şi politice, este considerat ca o frînă şi ridiculizat pe plan literar. Ne poate convinge un singur exemplu: eroul principal al romanului la care ne-am referit în repetate rînduri, *Cazul băiatului Noszty şi a lui Tót Mari*, este bătrînul deputat, un prototip al nobilimii scăpătate maghiare, Noszty Pál. El îşi menţine situaţia prin faptul că ştie mereu de unde bate vîntul. Toate firele acţiunii romanului pornesc din mîinile lui şi se întorc tot acolo. Figura lui este tipică; el însă, îşi păstrează şi caracteristicile specifice ale personalităţii sale. Cele afirmate de noi se pot dovedi prin textul citat mai jos, în care Noszty dă sfaturi ministrului cum să iasă din diferite încurcături: „Excelenţă, fă aşa, cum procedează vulpile după credinţa populară. Se spune că atunci cînd blana vulpii este atît de plină cu purecі încît nu mai poate răbda, vulpea ia o stinghie în gură şi intră în apă, încet şi cu grijă; prima dată îşi bagă coada, ... apoi îşi bagă partea de jos a trupului, înotînd în apă. Purecii aleargă de pe părţile udate spre părţile uscate. Cînd toţi purecii se află pe spatele ei, vulpea îşi bagă încetul cu încetul întregul corp în apă, ţinîndu-şi numai capul în sus. Atunci toţi purecii se mută pe capul ei. Isteaţa aflată în această situaţie începe să-şi bage şi capul în apă. Din acest motiv purecii se refugiază, în ultima instanţă, de pe cap pe stinghia din gura ei. Şi acum urmează momentul prielnic pentru vulpe. Ea lasă brusc stinghia din gura, care pluteşte la dreapta, în timp ce vulpea înoată la stînga, ne mai avînd stinghia în gură".

Bătrînului deputat îi place să vorbească în parabole, pentru că acestea pot fi interpretate pro şi contra. În fabulele lui, Noszty Pál se ascunde ca într-un labirint, unde este imposibil să i se dea de urmă. Prin asemenea viclenii bătrînul tată încearcă să scape familia lui din criza economică în care se află: „Consideraţi coeziunea familiei ca o clădire care rezistă veacurilor; are pereţi, turnuri, dar are şi crăpături, precum şi părţi mai slabe, prin care străbate ploaia, ajungînd sub acoperiş. Clădirea aceasta trebuie să fie întărită mereu, acolo unde

[1] Vármegye, veche formă a împărţirii administrative care sugerează anacronismu, timpurile depăşite.

se arată mai slabă; trebuie consolidată cu traverse de fier. Momentan Feri este ca şi o grindă care este pe punctul de a se rupe; cu el trebuie să facem ceva".

„Grinda gata să se rupă" ar trebui întărită cu o zestre mare, gîndeşte şi vorbeşte Noszty Feri: „La urma urmei, omul trebuie să se căsătorească o dată, mai ales că, la fel ca pe tabla de şah, nu i-a rămas decît această ultimă mutare. Dacă fetele de azi sînt stricate, n-au decît să fie stricate; omul nu-şi poate alege soţie nici din generaţia anterioară, nici din cea viitoare, şi n-are nici o şansă să ceară în căsătorie pe episcopii care duc o viaţă sfîntă. Aşa că totuşi, dintre fetele de azi, trebuie să alegi una; pe cît e posibil, pe una căreia îi aparţine o moşie cît se poate mai mare".

Cînd vînătoarea de zestre nu reuşeşte, tînărul Noszty nu este dezamăgit şi continuă vînătoarea gîndind despre viaţă într-un mod lipsit de seriozitate: „În fond, lumea asta e destul de mare. Se găsesc în ea destule fete, unele mai frumoase şi mai dulci decît altele. Nici zestrea n-a dispărut. Ei! ... sănătate să ai, şi puţin noroc la cărţi ...".

Anecdota este, în romanele lui Mikszáth Kálmán, unul din cele mai importante mijloace de critică a societăţii contemporane; el i-a dat sensuri şi valori noi, folosind-o într-o manieră proprie, caracteristică.

Doina Nägler, Catalogul transilvanicelor

Sibiu, Biblioteca Muzeului Bruckenthal, 1973

Preocupările bibliotecii sibiene de a-şi face cunoscute fondurile pe care le deţine, şi a căror valoare este unanim apreciată, sînt mai vechi. Încă în 1969, Veturia Jugăreanu publica, tot la Sibiu, *Catalagoul colecţiei de incunabule* al Bibliotecii; *Catalogul transilvanicelor* este, într-un fel, o continuare a acestuia. Autoarea însăşi îşi prezintă catalogul ca o apariţie necesară, cerută de lucrarea precedentă, în scopul oglindirii mai depline a celor două mari fonduri ale Bibliotecii Muzeului Bruckenthal.

Catalogul Doinei Nägler îşi propune să oglindească fondul de carte transilvăneană din sec. XVI — XVIII. Prin „lucrări transilvanice", autoarea înţelege, aşa cum mărturiseşte în succintul *Cuvînt introductiv*, cărţi ale autorilor transilvăneni redactate şi tipărite în ţară sau în străinătate, lucrări tipărite în Transilvania, indiferent de autori, lucrările tipografilor transilvăneni apărute în diferite ţări, precum şi lucrări despre Transilvania, indiferent de autorul lor şi locul de apariţie. Termenul capătă deci o accepţiune foarte largă, ceea ce permite cuprinderea în catalog a unui număr impresionant de lucrări, unele de o excepţională valoare pentru istoria românească. Un asemenea punct de vedere este deosebit de util, permiţînd o reliefare a Transilvaniei în contextul acesteia.

Volumul I, la care ne referim, cuprinde cărţi apărute în sec. XVI — XVII şi aranjarea cronologică a materialului oferă, chiar şi la o privire superficială, imaginea intensificării continue a activităţii tipografice, aceasta, desigur, ca rezultat al unor preocupări culturale tot mai pronunţate, al nevoii de carte din ce în ce mai evidente. Aşa se explică de ce, din cele 612 exemplare catalogate, 417 aparţin secolului XVII şi numai 195 secolului anterior.

Foarte pe larg este reflectată în catalog activitatea de editor şi cărturar umanist a lui Johannes Honterus, creatorul primei tipografii transilvane (1535). Cea mai veche carte dintre cele apărute în tipografia lui Honterus şi păstrată în colecţiile bibliotecii sibiene este *Divi Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi Haereseon Catalogus* din 1539, iar ultima apărută în timpul vieţii umanistului braşovean din 1548. Din această perioadă de numai nouă ani Biblioteca Muzeului Brukenthal posedă 12 titluri în 21 volume, scoase în tipografia braşoveană, ceea ce dă un indiciu asupra activităţii rodnice de editor a lui Honterus. Activitatea tipografiei din Braşov continuă cu aceeaşi intensitate şi sub Valentin Wagner, urmaşul lui Honterus.

Dincolo de caracterul său strict bibliografic, de semnalare, catalogul oferă indicaţii preţioase asupra cerinţei de carte în epocă. Numărul mare de ediţii ale operei celebre a lui Honterus, *Rudimentarum cosmographicarum*, păstrate în Biblioteca Muzeului, confirmă popularitatea pe care această operă, devenită manual de geografie în Germania şi în estul european, a avut-o la mijlocul secolului al XVI-lea şi mai tîrziu (ultima ediţie menţionată în catalog este din 1590 !).

Am stăruit asupra personalităţii lui Honterus pentru că reprezintă un moment semnificativ în cultura transilvană. Alături de cărţile sale, sau tipărite sub îngrijirea lui, se află însă un mare număr de lucrări datorate unor umanişti de prestigiu ca Martin Luther, Erasmus, Nicolae Olahul, Comenius, Johannes Bethlen, acesta cu *Rerum Transylvanicarum*. Îi mai amintim, pentru referirile la istoria românească, incorporate în operele lor, pe Bonfinius, Laurentius Toppeltinus şi pe Wolfgang Bethlen cu a sa *Historiarum Panonico-Dacicarum*.

Cum însă nu este în intenţia noastră o apreciere a valorii cărţilor catalogate, ne limităm la aceste sumare sublinieri, catalogul invitînd el însuşi la cunoaşterea directă a cărţilor.

Descrierea, făcută la fiecare titlu nou, cuprinde: numele autorului, titlul în extenso, date bibliografice — cu indicarea principalelor surse de referinţă despre opera descrisă —, referiri la aspectul grafic, paginaţie, provenienţă, însemnările de proprietar, informaţii privind legătura şi, în final, cota la care se află în bibliotecă.

Interesante totdeauna, inscripţiile de proprietate, de obicei laconice, se dezvoltă uneori în mărturisiri care impresionează. Din însemnarea făcută pe *Noul testament* de la Bălgrad (Alba Iulia) aflăm despre un anume Candit Costea care, împreună cu soţia sa, Maria Savu,

răscumpărase cartea de la un preot unit. Aceasta se întîmpla pe la 1818, la două veacuri de la tipărirea cunoscutei traduceri, iar în 1901 Ioană Popa din Vidacul român transcrie „cu litere străbune notiţa făcută pe această carte, ca urmăritorii mei ce o vor deschide după ce scrierea cu litere slave s-a abandonat de decenii ... să ştie ceti". Studiul mai atent al însemnărilor de proprietate oferă preţioase informaţii privind circulaţia cărţilor, preferinţele cititorilor din afară, de multe ori ele nefiind limitate la simpla notare a numelui.

Ordonarea materialului catalogat este cronologică, în cadrul anilor — alfabetică, modalitate cu incontestabile calităţi în sugerarea evoluţiei continue a fenomenului cultural, reflectat în intensificarea progresivă a activităţii tipografice şi a circulaţiei cărţilor. O cale mai potrivită pentru cartea din secolele XVI — XVIII ne pare că ar fi fost ordonarea alfabetică, deoarece ar fi dat posibilitatea grupării la autor a tuturor operelor şi ediţiilor sale. Începînd cu această perioadă, cartea nu mai reprezintă aproape exclusiv o valoare „în sine", ea este tot mai subordonată creatorului ei, devine o expresie a personalităţii acestuia şi începe să fie considerată ca atare. Criteriul cronologic vine, oarecum, în contradicţie cu această tendinţă, care se va accentua tot mai mult, pe măsura trecerii vremii. Aceasta este şi perspectiva cercetătorului modern şi de pe această poziţie se adresează el, în primul rînd, unui catalog.

Dar în privinţa criteriilor de ordonare bibliografică, părerile sînt foarte deosebite şi un răspuns categoric asupra unei soluţii ideale este imposibil. Opticile beneficiarilor unei bibliografii, nevoile lor de documentare sînt mult prea diverse, iar cel care porneşte în realizarea unui catalog are doar o cale de ales; este inevitabil ca această cale să nu coincidă cu a tuturor celor care se adresează lucrării bibliografice.

Pentru a răspunde acestor variate preferinţe, orice bibliografie modernă apelează la indici. Cartea Doinei Nägler depăşeşte aşteptările în această privinţă: ea se încheie cu indicele centrelor de tipar şi al tipografilor, indicele autorilor, al titlurilor, al proprietarilor de cărţi şi, în sfîrşit, un indice al localităţilor. Cei familiarizaţi cu munca de bibliotecă ştiu dificultăţile unei atari întreprinderi, dar şi marile ei foloase. Asemenea indici dau posibilitatea abordării din diverse unghiuri a materialului catalogat, lărgesc aria de informaţii, facilitînd căutarea şi descoperirea rapidă a informaţiei dorite; parţial, indicele alfabetic suplineşte lipsa ordonării alfabetice. Indicii evidenţiază centrele culturale mai puternice din Transilvania, autorii mai bine reprezentaţi în colecţiile bibliotecii, operele cu mai larg răsunet în epocă, cititorii mai pasionaţi etc. Toţi aceşti indici sporesc apreciabil suprafaţa de contact cu informaţia incorporată în catalog.

Remarcăm ca o trăsătură specifică a întregii lucrări preferinţa pentru expresia concisă, mergînd spre esenţă, cu neglijarea voită a amănuntului. Tendinţa este evidentă încă din *Cuvîntul introductiv*, pe care l-am fi dorit, totuşi, mai amplu în anunţarea metodelor de lucru. În corpul descrierilor şi la indici lapidaritatea aceasta constituie însă unul din marile merite ale lucrării; autoarea cunoaşte, se vede, adevărul că într-o lucrare bibliografică nimic nu trebuie să întîrzie transmiterea informaţiei, adevăr simplu, de toţi acceptat, dar greu de realizat.

Apărut în frumoase condiţii grafice, în buna tradiţie a meşterilor tipografi sibieni, înviorat cu cîteva reproduceri în alb-negru, tipărit pe hîrtie cretată, *Catalogul transilvanicelor* se impune ca o lucrare deosebit de folositoare. Alcătuit cu seriozitate şi competenţă, el descoperă cercetătorului o colecţie dintre cele mai reprezentative pentru cunoaşterea culturii transilvane din sec. XVI — XVII. Volumul al doilea, care urmează să cuprindă cartea apărută în secolul al XVIII-lea, va împlini o operă ce îndreptăţeşte aprecierile noastre.

Gh. Parussi

Structure sociale et développement sociale et développement culturel des villes sud-est européennes et adriatiques aux XVIIe—XVIIIe siècles

Actes du Colloque interdisciplinaire organisé par la Commission d'histoire de la vie économique et sociale dans les Balkans et la Commission d'histoire des idées dans le sud-est européen sous les auspices de la Fondation Giorgio Cini de Venise et du comité italien de l'AISEE, tenu à Venise 27—30 mai 1971 avec le concours moral et financier de l'UNESCO.

Principalele probleme ale legăturilor dintre dezvoltarea economico-socială şi cea culturală a oraşelor — departe de a fi fost în întregime abordate la colocviu, cu tot numărul mare şi varietatea comunicărilor — sînt formulate succint de M. Berza, în cuvîntul de deschidere.

În continuare vom prezenta pe scurt comunicările, cunoaşterea multora dintre ele fiind utilă celor care se ocupă de istoria literaturii române vechi.

Despre cîteva centre urbane s-a vorbit mai în amănunt. T. Stoianovich a încercat să explice de ce Ragusa (Dubrovnik), oraş atît de important de-a lungul Evului mediu, nu a avut o imprimerie proprie pînă în anul 1786. Tot la Ragusa, ca centru cultural şi negustoresc, s-au referit alte două comunicări (A. Marincović, R. Samardjć). Raporturile complexe dintre alcătuirea economico-socială şi viaţa culturală sînt descrise şi pentru oraşele Patras (C. Th. Dimaras), Shkodra (S. Pollo), Ampelakia din Thesalia (S. Asdrachas), Moscopole (A. Buda), Smirna (Ph. Iliou), urmărindu-se îndeosebi conflictul specific secolului al XVIII-lea, între tradiţionalismul Evului mediu şi principiile iluminismului, ca expresie a unei noi mentalităţi.

Aşa cum dintre oraşe Ragusa a reţinut atenţia mai multor cercetători, Dalmaţia, cu vechile ei tradiţii culturale a fost provincia cea mai des amintită (N. Claić, A. Tamborra). E. Turczynski defineşte rolul Dalmaţiei ca punte de legătură între iluminismul occidental timpuriu şi Balcani.

În alte studii, centrele urbane sînt grupate după împărţirea veche sau modernă în state. S-a vorbit de islamizarea şi evoluţia limbii şi literaturii în secolul al XVIII-lea în Albania (O. Daniel, A. Kostallari). O foarte voluminoasă comunicare are ca subiect istoria oraşelor bulgare din secolul al XV-lea, pînă în secolul al XIX-lea (N. Todorov şi V. Paskaleva). Oraşele Serbiei de la începutul sec. al XIX-lea sînt descrise după relatările de călătorie ale naturalistului Ami Boué. O deosebită ţinută ştiinţifică au studiile despre oraşele otomane: distribuirea spaţială a activităţilor urbane (G. Tankut) şi originea conceptului otoman de oraş şi urbanitate (K. H. Karpat).

Pentru aşezările urbane româneşti au fost aduse în discuţie mărturii arheologice ale secolului al XVII-lea (M. D. Matei) şi forme ale culturii juridice în secolele XVII — XVIII (Val. Al. Georgescu). Mai direct legată de istoria literaturii române este comunicarea lui Alexandru Duţu care a analizat raporturile complexe de reînnoirea culturii în perioada Luminilor şi structura socială a oraşelor. Pentru a defini aceste raporturi este nevoie să se răspundă la cîteva întrebări esenţiale: 1. cine tipărea cărţile, ce fel de cărţi erau tipărite şi unde; 2. cine scria manuscrisele şi în ce parte de ţară; 3. cine asigura circulaţia cărţii; 4. cine susţinea apariţia unei cărţi. Concluzia este că, în vreme ce sub domnia lui Constantin Brîncoveanu, iniţiativele culturale aparţineau unui grup restrîns de clerici şi boieri, legaţi de curtea princiară, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea aceste iniţiative aparţineau mai ales oraşelor. În aceste oraşe au acţionat însă pe tărîmul culturii nu numai negustorii în ascensiune şi aspirînd la ranguri boiereşti, ci şi clericii adepţi ai „Europei luminate" şi boierii (angrenaţi în comerţ şi în anumite forme de producţie capitalistă), partizani ai reformelor, precum şi profesorii susţinători ai progresului social şi cultural. Pentru perioada în discuţie este caracteristică laicizarea culturii şi atenţia dată literaturii de delectare.

Despre români se mai vorbeşte şi în comunicări dedicate altor grupări naţionale. Sînt amintite în treacăt oraşele noastre, ca loc de imprimare a primelor cărţi bulgare. V. Tăpkova-Zaimova susţine că românilor din sudul Dunării le-a fost cunoscut, ca şi sîrbilor şi bulgarilor, Ioan Vladimir, sfînt a cărui veneraţie avea semnificaţia unei solidarităţi culturale balcanice împotriva turcilor. Un rol important în cultura secolului al XVIII-lea l-au avut şi aromînii Teodor Cavalioti şi Daniel din oraşul Moscopole. Răspunzînd afirmaţiei că Moscopole ar fi fost un centru în întregime grecesc, Aleks Buda citează documente recent descoperite ale comunităţilor ortodoxe din Moscopole stabilite în secolul al XVIII-lea în Ungaria, documente în care se spune: „Noi nu sîntem greci. Noi sîntem valahi şi albanezi veniţi din Moscopole, din Albania". În comunicarea sa „Die städtische Gesellschaft als Träger der Frühaufklärung in Dalmatien", Emanuel Turczynski, utilizînd surse de informaţie din cele mai diverse, aminteşte — pe lîngă celelalte popoare din Balcani — contribuţia aromînilor şi rolul Principatelor Române Dunărene în procesul răspîndirii iluminismului timpuriu.

Unele comunicări au avut ca scop prezentarea legăturilor dintre oraşele balcanice sau dintre acestea şi alte părţi ale lumii. Utilizînd structuralismul, B. Papoulia urmăreşte interdependenţa dintre structura socială şi dezvoltarea culturală a oraşelor din sud-estul Europei, în timpul dominaţiei otomane. I. T. Sanders a făcut apel la sociologie pentru a prezenta cîteva relaţii între oraş şi sat. Remarcăm că în cadrul discuţiilor, Da Silva a vorbit despre necesitatea utilizării metodelor cantitative în cercetările comparate. A. Pertusi citează cîteva informaţii din scrierile încă inedite ale lui Martinus Sésonius (secolul XV) asupra drumurilor din Balcani. Mai amintim studiul despre legăturile oraşelor din peninsulă cu insulele din Mediterana

occidentală (I. Peri) şi interesanta comparaţie între dezvoltarea oraşelor balcanice şi a celor din Rusia(W. Leitsch).

Diversitatea temelor abordate la acest colocviu şi a surselor de informaţie folosite nu este decît o dovadă în plus a necesităţii unei bibliografii a oraşelor balcanice între secolele XV — XIX, bibliografie descrisă pe larg de V. Trajkov, la care deja se lucrează în Bulgaria (unde au fost fişate opt sute cincizeci de lucrări), Iugoslavia (patru sute cincizeci lucrări) şi România.

Aşa cum s-a remarcat chiar în alocuţiunile de închidere rostite de profesorii N. Todorov şi M. Berza, comunicărilor prezentate la colocviu le-a lipsit unitatea tematică. Totuşi fiecare din ele a încercat să stabilească — cu metode diverse şi pentru şi mai diverse unităţi geografice — legătura dintre dezvoltarea social-economică a oraşelor (punîndu-se în discuţie însăşi definirea noţiunii de ,,oraş") şi dezvoltarea lor culturală.

Cătălina Velculescu

C. Negruzzi, **Opere,** vol. I

Ediţie critică, cu studiu introductiv, comentarii şi variante de Liviu Leonte, Edit. Minerva, 1974

O nouă ediţie critică a scrierilor lui Negruzzi era imperios necesară; de la ediţia publicată de V. Ghiacioiu în 1937, retipărită în 1942, inutilizabilă sub raport filologic, doar ediţii fragmentare, de popularizare, au difuzat opera primului prozator cu adevărat important al literaturii noastre. Ediţia pe care o începe acum universitarul ieşean Liviu Leonte, mai vechi cercetător al operei lui Negruzzi, va avea două volume; primul, apărut, cuprinde scrierile reluate de autorul însuşi în volum (*Păcatele tinereţelor*). Al doilea urmează să cuprindă restul, selectat din publicaţii, din manuscrise, scrisorile etc. Remarcabilă este în acest volum, în primul rînd, acurateţa filologică a transcrierii, care caută — pe bună dreptate — să conserve particularităţile moldoveneşti ale limbii scriitorului, fără a unifica nici dubletele de pronunţare; demn de a fi remarcat este şi efortul de cuprindere a unei documentaţii foarte ample istorico-literare, consemnată în comentariile de la sîrşitul volumului. Opera lui Negruzzi a suscitat foarte numeroase contribuţii, mai cu seamă de ordin documentar-comparatistic, discuţia aproape a fiecărei opere antrenînd un foarte larg cerc de presupuse modele. O corectă orientare în acest vălmăşag de surse adevărate sau presupuse, care va creşte dealtfel pentru piesele ce vor fi incluse în volumul al doilea, cere nu numai o adevărată erudiţie, ci şi un considerabil spirit critic şi discernămînt în materie. Editorul face dovada acestor calităţi şi, în general, comentariile sale sînt ample şi bine informate. Întotdeauna se pot găsi însă mici omisiuni, scăpări fireşti într-o întreprindere atît de dificilă; consemnăm aici cîteva nu pentru plăcerea criticii, ci pentru completarea bibliografică a informaţiei.

Astfel, la *Marşul lui Dragoş*, devenit în timpul revoluţiei de la 1848 din Transilvania *Marşul lui Iancu*, fenomen semnalat de editor în comentariile sale (p. 429 şi urm.), trebuia să fie utilizat şi articolul lui V. Netea, *Geneza marşului de la 1848 al lui Avram Iancu* (,,Limbă şi literatură", XVI, 1968) care discută întreaga problemă şi arată care e calea pe care poezia lui Negruzzi a ajuns marş popular, iar la *Scrisoarea VI* (*Catacombele M. Neamţu*), legenda trecerii împăratului bizantin Ioan Paleolog prin Moldova, a icoanei trimise şi a autocefaliei bisericii moldovene amintite acolo (cf. notele de la p. 478) reprezintă o încercare tardivă de susţinere a independenţei clerului moldovean, idee lansată după 1700 şi argumentată cu nişte documente bizantine pe baza cărora Nicolae Milescu ar fi alcătuit *Istorie despre sfînta icoană* ... etc. Răspîndită prin multe manuscrise şi inclusă în unele ediţii ale volumului *Minunile Maicii Domnului*, legenda a avut o circulaţie largă în toată epoca. Critica temeinică a acestei legende se găseşte în studiul lui Al. Elian, *Bizanţul şi Moldova în sec. al XV-lea*, din vol. *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1964, p. 130 — 142. La *Scrisoarea XVIII* (*Slavonisme*), pentru a arăta ecoul în epocă al părerilor lui Negruzzi, editorul aminteşte, — şi reproduce în comentarii (p. 499 — 500) — răspunsul unui N.S. din Arad; trebuia amintit, după părerea noastră, şi articolul lui Heliade, *Literaţii români* din ,,Curierul de ambe-sexe", periodul IV, în care partea referitoare la partizanii ,,du juste milieu" îl vizează pe Negruzzi. Răsfoirea publicaţiilor de epocă aruncă apoi unele lumini suplimentare asupra datei la care au fost scrise cîteva opere ale lui Negruzzi. Astfel, *Scrisoarea XXII* (*Istoria unei plăcinte*) apare

în 1855, în „România literară", însă e datată de autor 1847. Data este reală, după cît se pare, pentru că un anunţ din „Albina românească" (1847, nr. 92, p. 332), care publica sumarul *Calendarului nou pe anul 1848*, include în fruntea listei şi „Plăcinta de Negruzzi", alături de *Balta Albă* a lui Alecsandri, *Droşcomania* lui Rallet şi altele, singura dintre cele anunţate care n-a apărut fiind scrisoarea lui Negruzzi; avem astfel dovada că datarea autorului este corectă şi că scrisoarea, cel puţin într-o primă formă, exista în 1847. În notele la *Melancolia*, editorul observă că din cele două modele propuse de C. Călinescu — Delille şi Legouvé — doar ultimul se poate susţine (p. 416—417); observasem şi noi acelaşi lucru (*Preromantismul românesc*, p. 170) şi, în plus, faptul că prin Legouvé ne reîntoarcem la Gray. S-ar mai putea adăuga în notele la *Alexandru Lăpuşneanu* (p. 377 — 390), foarte bogate şi bine informate, ipoteza că, alături de ecourile din *Leyenda de los siete Infantes de Lara* găsite de Ramiro Ortiz, avem a face şi cu susţinerea lor prin existenţa unor motive asemănătoare în lirica populară. Ipoteza îi aparţine lui D. Popovici, care citează un text folcloric în sprijinul său, şi a fost formulată în recenzia sa la volumul *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature comparée offerts à Charles Drouhet* (unde a apărut articolul lui Ortiz), publicată în „Studii literare", vol. I (1942), p. 256. Tot acolo, Popovici aminteşte şi de tema asemănătoare pe care trebuie să o fi avut piesa lui Bolliac, pierdută azi, *Tăierea a doisprezece boieri la mănăstirea Dealului*. Toate acestea sînt însă, desigur, mărunţişuri; ele nu scad valoarea notelor, adevărate mici monografii în numeroase cazuri, şi aproape întotdeauna cuprinzînd informaţia necesară.

Principalul nostru regret vizează laconismul *Introducerii* acestei ediţii; în 35 de pagini e de la sine înţeles că editorul nu poate decît să traseze pe scurt biografia scriitorului şi istoria principalelor sale opere, fără să poată insista asupra tendinţelor contradictorii din opera lui Negruzzi, asupra raporturilor acesteia cu spiritul şi literatura epocii, asupra locului aparte pe care îl ocupă istorismul scriitorului în istorismul romantic al perioadei prepaşoptiste etc. Dacă parcimonia discuţiilor de istorie literară este suplinită în parte de referinţele din note, viziunea de ansamblu rămîne din păcate prea limitată la aspecte generale. În pofida acestor rezerve, care reprezintă mai degrabă doleanţe decît imputări, ediţia Negruzzi îngrijită de Liviu Leonte reprezintă una din realizările meritorii ale Editurii Minerva, de o indiscutabilă utilitate.

Mircea Anghelescu

Mihai Eminescu, Novelle e racconti, Edizioni Mori, Palermo, Roma, 1974

Dus de întîmplare la Palermo, am intrat în casa profesorului Petru Iroaie, care desfăşoară acolo de mai bine de treizeci de ani o activitate permanentă, entuziastă şi critic adecvată receptivităţii italiene, de punere în valoare a culturii şi literaturii române, deopotrivă în cadrul postului pe care-l ocupă la universitate, cît şi pe alte planuri ale vieţii culturale peninsulare şi palermitane cu deosebire. A scris solide studii despre Bălcescu (vezi *Documenti palermitani intorno a Nicola Bălcescu*, Palermo, 1947 şi mai ales *Nicola Bălcescu a Palermo* (con documenti inediti), Palermo 1953), demonstrînd că acesta, a stat acolo (cam o lună şi jumătate, de la 17 X la 29 XI 1852), la unul dintre cele mai bune hoteluri ale epocii, fiind cunoscut ca un român de seamă (a determinat municipalitatea palermitană să dea unei străzi numele lui Bălcescu etc.) şi că departe de a fi aruncat la groapa comună, cum se credea, a fost depus la catacombele capucinilor din Palermo. Alte studii ale lui privesc poezia noastră populară, apropierea dintre limba română şi dialectul sicilian, relaţiile lui Giuseppe Pitré cu Ispirescu, Lazăr Şăineanu şi Dora d'Istria, opera lui Tudor Arghezi, pe Leca Morariu, Grigore Nandriş, Aron Cotruş etc., fundamentală fiind culegerea de cercetări legate de umanismul românesc (*Umanesimo romeno*, Ed. Celebes, Trapani, 1967), prin care evidenţiază vechimea, amplitudinea şi originalitatea acestuia, ecoul lui asupra culturilor vecine şi mai îndepărtate etc.

Alta dintre direcţiile acestei munci constă în traducerea în limba italiană a diverse scrieri literare româneşti, clasice şi contemporane. Dacă pînă acum ea se desfăşura oarecum sporadic şi fragmentar (pentru a-şi susţine demonstraţiile făcute în cadrul unor studii — cîteva din ele fundamentale, pentru uz didactic), începînd cu anul acesta el a iniţiat la Edizioni Mori o *Collana di letteratura romena*, menită a se constitui în timp într-o posibilă şi semnificativă bibliotecă de literatură română, în realizarea căreia şi-a atras colaboratorii de la catedră şi o seamă dintre foştii studenţi de la secţia română de la Universitatea din Palermo.

Primul volum apărut este *Novelle e racconti* de Mihai Eminescu, ,,traduzione dal romeno ed introduzione della dott. Francesca di Miceli Fanara", membră a catedrei de limba şi literatura română de la amintita universitate. Volumul cuprinde (indicîndu-se ,,l'anno della prima publicazione o l'anno della composizione del maniscritto") următoarele texte: *Archaeus* (mss. c. 1875), *Sărmanul Dionis* (1872), *Cesara* (1876) şi *Moş Iosif* (mss. c. 1867—1870). De ce s-a oprit la acestea, ocolind altele (între care, în afară de *Geniu pustiu* care, fiind croit ca roman, nu intra într-o carte de ,,novelle e raconti", ar fi de amintit măcar *Făt-frumos din lacrimă*, *Ion Vestimie* şi *Avatarii faraonului Tlà*), traducătoarea şi exegeta nu ne dă lămuriri directe. Înţelegem, însă, din ,,introduzione" (divizată în paragrafele: 1. *Vita di Eminescu*; 2. *Eminescu narratore*; 3. *Le novelle*), că le-a ales pentru că i s-au părut a reprezenta mai bine decît celelalte (pe care pare a le cunoaşte în totalitate) direcţiile fundamentale ale prozei lui Eminescu. Acestea sînt ,,estremamente vari: dalla sequenza critica sui suoi contemporanei al romanzo (*Geniu pustiu — Ingegno sterile*), alla fiaba filosofica e fantastica (vedi, ad esempio, la riconstruzione archeologica, alla maniera di Gautier, di *Avatarii faraonului Tlà — Gli Avatara del faraone Tlà*) o nutrita di elementi folclorici (*Făt-frumos din lacrimă — Il principe azzuro della lacrima*) ed in certo modo, *Poveste indică* (*Fiaba indiana*), o di stampo hoffmaniano, *Visul unei nopţi de iarnă* (*Sogno d'una notte d'inverno*).

Il valore dell'epica non sta, come si è visto, solo nelle descrizioni, ma anche nelle vibrazioni spirituali, nell-audacia di supporre un universo tanto capiente da poter sopportare la presenza simultanea delle fantasticherie e dell'esperienza dell'uomo di genio.

Con Eminescu la sensibilità romantica si afferma nella letteratura e sul terreno dell[a] prosa" (p. 13). Pentru a-şi ilustra afirmaţiile, autoarea (care, spune Petru Iroaie, şi-a încercat puterile şi prin versiuni italiene din Creangă, intenţia lui fiind ca ,,ochindu-i" pe cei mai buni dintre foştii studenţi să lărgească mereu cercul de traducători şi cercetători ai literaturii române) a apelat la cele patru texte amintite, pe care le propune publicului italian, căci ele relevă ,,una grande capacità di comprendere diversi aspetti sempre validi: un'aspirazione cosmica scaturita della sete di sublime, ... una visione etereae romantica dell'universo; un senso inconsueto della natura; una profonda nostalgia della purezza e dell'armonia" etc. Se vede din acest citat cîtă pasiune pune traducătoarea în a-l apropia pe cititorul italian de proza lui Eminescu, care este ,,un prosatore sorprendente per il suo titanismo romantico, per la sua fantasia ardita, associata ad una representazione di natura meditativa, tutta tesa alla ricerca degli abissi e degli orizzonti dell'esistenza".

Pe acest fundal vibrant e aproape sicîitor a atrage atenţia asupra unor scăpări din nota bibliografică cu care se încheie studiul. Însă, în eventualitatea unei reeditări, e util a le semnala pe unele. Aşa, între cei care s-au oprit mai insistent asupra lui Eminescu se cuveneau amintiţi şi E. Lovinescu, Vasile Gherasim, Vladimir Streinu, Zoe Dumitrescu Buşulenga, Edgar Papu, Ion Dumitrescu, Eugen Todoran, George Munteanu şi alţii, după cum între italienii care l-au cercetat ar mai fi fost: Carlo Tagliavini (a se vedea studiul său despre *Michele Eminescu* din volumul omagial *Studi sulla Romania*, scos în 1923 de revista ,,L'Europa Orientale"), Marco Pomilio (*La più bella lirica di Michele Eminescu, poeta sommo di Romania*, în ,,Rassegna Nazionale", Roma, martie-aprilie, 1931), Pietro Gerbore (*Eminescu poeta di noi tutti*, ,,lettura fatta presso la Facoltà di Teologia di Cernăuţi, Bucureşti, 1943), Gino Lupi (*Mihai Eminescu*, în revista ,,L'Europa Orientale", Roma, 1943) etc. La ,,principali edizioni delle opere di Eminescu" se cuvenea menţionată cea în patru volume a lui I. Creţu, cea, mai recentă, a lui D. Murărăşu, după cum pentru a lui Perpessicius e drept să amintim toate cele 6 volume şi nu numai primele trei. În ce priveşte paragraful cu ,,traduzioni italiane", acesta se cere completat cu *Antologia di novelle romane*, scoasă la Roma, în 1923, de Rina d'Ergiu Caterinci în seria ,,Publicazioni dell'Instituto per l'Europa Orientale in Roma", prima serie, VII (despre care traducătoarea actuală mărturiseşte că ,,non ci è stato possibile consultare", deşi în ţară există în mai multe biblioteci, care, la cerere, ar fi înlesnit faptul). Din Eminescu sînt traduse acolo *Cezara* (într-o versiune ce mi-a părut inferioară celei actuale) şi *Făt Frumos di lagrima*. De asemenea, *Antologia della poesia romena* a lui Mario de Michelli (Milano, 1963) şi traducerile din Eminescu ale lui Mario Ruffini, adunate în volumul *Poesie d'amore* (Torino, 1964) erau de amintit, ca şi, poate, altele cîteva, mai laterale.

În general însă, cum se poate vedea, Francesca di Miceli Fanara este o bună cunoscătoare a operei lui Eminescu şi a limbii ei de ansamblu, o interpretă atentă, o prezentatoare însufleţită şi o traducătoare din vocaţie care, după izbînda de faţă va veni, probabil, şi cu alte versiuni italieneşti din literatura română, de care este atît de apropiată. Aceasta ar face ca amintita *collana di letteratura romena* iniţiată de profesorul Petru Iroaie să devină la Palermo o adevărată columnă.

George Muntean

T. T. Burada, Istoria teatrului în Moldova,

Ediţie şi studiu introductiv de I. C. Chiţimia, Edit. Minerva, Bucureşti, 1975, 809 p.

Explorarea şi interpretarea personalităţii lui T. T. Burada, de o multilateralitate impresionantă — folclorist, culegător, teoretician şi comparatist al folclorului, etnograf, sociolog şi istoric, muzicolog, profesor de teorie muzicală şi solfegiu la Conservatorul din Iaşi, ocupîndu-se şi de istoria muzicii româneşti, magistrat, om de litere atras îndeosebi de genul memorialistic, filolog, epigrafist şi arhivist, publicist, colaborînd frecvent la unele din cele mai importante reviste literare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ,,Convorbiri literare", ,,Revista pentru istorie, arheologie şi filologie" şi mai ales ,,Arhiva" lui A. D. Xenopol — au fost şi sînt pentru I. C. Chiţimia o pasiune durabilă, confirmată de numeroasele studii şi articole publicate în ultimele două decenii. Între acestea amintim pentru amploarea şi caracterul lor monografic : *T. Burada, folclorist şi etnograf* (în SCILF, an. IV, 1955, p. 95—171, studiu revăzut şi publicat în volumul *Folcloriştii şi folcloristică românească*, Edit. Academiei, 1968, p. 73—159) şi medalionul monografic din capitolul *Folcloriştii, ideile şi opera lor* din *Istoria literaturii române* (tratat), (vol. III, Edit. Academiei, 1973, p. 823—833).

Ipostazei de exeget meticulos, intenţionînd epuizarea materialului informativ bibliografic în analiza şi prezentarea lui T. T. Burada, I. C. Chiţimia şi-o adaugă acum pe cea de editor. Întîrziata (cu o jumătate de secol !) reeditare a *Istoriei teatrului în Moldova* (vol. I a apărut în 1915 iar al II-lea în 1922) vine în întîmpinarea necesităţii de informare nu numai a cercetătorilor de teatru, pentru care lucrarea lui Burada e un izvor de date absolu indispensabil (folosit dealtfel permanent în Tratatul de *Istoria teatrului în România*, (Edit. Academiei, trei volume, 1965 — 1973) dar şi a tuturor celor interesaţi de evoluţia culturii româneşti în secolul al XIX-lea. Celor două volume publicate de autor, care urmăreau dezvoltarea artei dramatice în principatul moldovean, de la începuturile confundate cu datinile şi petrecerile populare pînă la stagiunea din 1878—1879 a Teatrului Naţional ieşean, li se alătură acum, pentru prima oară într-un volum unitar, partea a III-a, pe care Burada, deşi o anunţase în Introducerea la volumul I, n-a mai reuşit s-o publice, stingîndu-se din viaţă în 1923. Primele capitole din această parte a III-a, care ar fi alcătuit al treilea volum, apăruseră în revista ieşeană ,,Arhiva", dar au rămas în manuscrisele lui Burada, împreună cu acele capitole încă nepublicate, cu adnotările, revizuirile şi modificările autorului, aşa încît, după cum o arată I. C. Chiţimia, toată această parte a III-a, în ciuda publicării parţiale a unei variante, trebuie să fie considerată inedită.

Volumul este impunător. Textului propriu-zis editorul îi adaugă o anexă cu articole despre teatru, găsite în manuscrisele lui Burada, o bibliografie completă a lucrărilor acestuia, împărţită în patru secţiuni : 1) lucrări muzicale, 2) lucrări istorice, culturale, juridice etc. 3) lucrări folclorice şi etnografice şi 4) lucrări literare, teatru, un indice de opere şi un indice de numere. Un studiu introductiv consacrat lui *T. T. Burada, cercetător în domeniul teatrului* deschide volumul. Oprindu-se la datele bibliografice esenţiale în închegarea unui portret cît mai complet, I. C. Chiţimia insistă asupra acelora care îl recomandă pe T. T. Burada ca pe un pasionat şi serios istoric de teatru. Arătînd că preocupările şi investigaţiile teatrologice au devenit mai întîi preponderente şi, în ultima parte a vieţii, exclusive pentru T. T. Burada, I. C. Chiţimia schiţează relaţia permanentă pe care aceste cercetări le-au avut cu studiile şi lucrările de muzicologie, istorie şi folcloristică elaborate anterior, precum şi cu activitatea sa în calitate de culegător de folclor. Toate consideraţiile privind spectacolele populare, cărora le consacră amplul capitol I al lucrării, se sprijină pe culegerile sale de datini şi obiceiuri publicate fie în volume independente, fie în revistele ,,Convorbiri literare" sau ,,Arhiva". Unele asemenea datini cu caracter teatral — cum ar fi *Nunta ţărănească* — sînt însă descrise de Burada pentru întîia oară în această istorie a teatrului moldovenesc. Introducerea acestor spectacole populare în istoria teatrului românesc exprimă o concepţie mai cuprinzătoare, mai largă şi mai generoasă din partea autorului asupra specificului artei dramatice a unui popor şi asupra raporturilor de dependenţă şi condiţionare reciprocă între teatrul cult şi cel folcloric.

Ni s-ar părea pretenţios şi excesiv să insistăm în demonstrarea importanţei şi utilităţii lucrării lui T. T. Burada. Accente şi sublinieri binevenite punctează, în studiul introductiv, interesul larg pe care-l suscită lectura şi utilizarea permanentă ca instrument de lucru a acesteia. Pe de o parte — şi mai ales — cercetătorii de teatru află aici un izvor de date şi informaţii care, în ciuda numeroaselor lucrări, cu profil asemănător, publicate timp de aproape un secol (între care : Mihail Belador, *Istoria teatrului românesc*, Craiova, 1896; D. C. Ollănescu-

Ascanio, *Teatrul la români*, 3 vol., 1898; St. Vellescu, *Pagini pentru istoria teatrului românesc*, în ,,Revista literară", 1897—1898; Em. Al. Manoliu, *O scurtă privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*, Iaşi, 1925; Ioan Massoff, *Istoria Teatrului Naţional din Bucureşti*, Bucureşti, 1937; Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, 5 vol., 1961—1974; Tratatul de *Istoria teatrului în România*, 3 vol. 1965 — 1973 etc.) rămîne unic. Nefiind o sinteză teatrală ci mai ales o culegere, ordonată şi coerentă, de documente, lucrarea lui T. T. Burada e saturată de date şi informaţii de neînlocuit, unele surse documentare fiind azi dispărute. ,,Lucrarea lui — apreciază I. C. Chiţimia — este o bază de plecare la noi cercetări, identificări şi lămuriri de relaţii culturale şi literare la începuturile teatrului românesc". Apariţia primelor două volume, în 1915—1922, îşi atrăsese unanime elogii iar Iorga afirmase că ,,nici un cercetător al literaturii noastre nu se va putea scuti de a cerceta cu cea mai mare atenţie" această lucrare fundamentală. Opinia lui Iorga nu e depăşită. *Istoria teatrului în Moldova* rămîne o vastă frescă a vieţii societăţii româneşti în evoluţia ei istorică, urmărind nu doar istoria teatrului literar, dar oferind cele mai preţioase informaţii privitoare la personalităţi ale literaturii noastre — Asachi, Alecsandri, Eminescu, Hasdeu etc. T. T. Burada a fost un cercetător minuţios, exigent, de o severitate exemplară în cercetările pe care le-a întreprins în arhive, în colecţiile de manuscrise, de ziare şi de afişe de spectacol. *Istoria teatrului în Moldova* e o lucrare, firească, aridă, pe alocuri stufoasă, supraîncărcată, chiar confundîndu-se uneori cu un inventar de documente, dificilă la lectură, dar de neînlocuit ca izvor de informaţii şi de observaţii sociale interesante. Apariţia recentă a acestei lucrări este, desigur, un eveniment cultural.

Rodica Florea

C. Dobrogeanu-Gherea, interpretat de..., Bucureşti, Ed. Eminescu, colecţia „Biblioteca critică", 1975, 227 p.; antologie de Mircea Iorgulescu

După o ediţie selectivă din studiile critice ale lui Gherea (Ed. Minerva, col. ,,Arcade" 1973), Mircea Iorgulescu publică o panoramă a comentariilor suscitate de acestea, de la adversarii ori comilitonii din epocă pînă în prezent. Adunîndu-şi propria documentare în vederea primei cărţi, editorul a scos o a doua, de o utilitate în afara oricărei îndoieli, căci acum cunoaşterea lui Gherea de aici trebuie să pornească. (Volumul e organizat în trei secţiuni: *Prezentare* — texte din Gherea —, *Memorial* — amintiri despre — şi *Referinţe critice*, la care se adaugă un *Cuvînt înainte*, cronologia şi o bibliografie la zi.)

Destinul postum al criticului a mers sinuos şi paradoxal: prea deasa invocare din ultimele decenii l-a deservit, şi personajul însuşi — care a avut o biografie de ,,erou balzacian", zice Iorgulescu (mai degrabă, londonian) — a fost rău înţeles. Pe contemporanii prieteni i-a cucerit imensa lui bunătate: era, vorba lui Vlahuţă, ,,cu neputinţă să nu-l iubeşti", apropiindu-l, şi amiciţia constantă a ,,cinicului" Caragiale trebuie să ne pună în gardă. Tipologic, omul se trăgea din stirpea marilor idealişti mesianici, fiind un vizionar al progresului, gata să jertfească totul spre a sluji umanitatea. Candoarea bunei-credinţe strica liniştea de conştiinţă a revoluţionarului prin dileme existenţiale; patronul restaurantului din gara Ploieşti — care muncea ,,continuu zi şi noapte,", cărînd băcănii şi cărnuri din piaţă, servind muşterii şi ţinînd socotelile, compunînd articole pe colţul tejghelei, avînd în plus a se feri de spionii ruşi care-i mişunau în preajmă — se suspecta de a fi devenit ,,burghez": ,,unde mai pui că din cauza unei concepţii etice cu totul utopice a socialismului, nu puteam să mă apăr împotriva neglijenţei şi necinstei personalului. Am fost înclinat întotdeauna să le dau dreptate lor, proletarilor, în lupta lor cu mine, burghez capitalist", scria la 1902, într-un *curriculum vitae* de uz familial. G. Călinescu i-a imputat cu maliţie că, în ciuda idealului socialist, s-ar fi arătat ,,un foarte bun agonisitor de bunuri" (*Istoria literaturii române*, p. 484); din epistolele lui Caragiale către Paul Zarifopol aflăm însă că la bătrîneţe Gherea refuza medalia ,,bene merenti", acordată de rege, şi se aventura, ajutîndu-i pe marinarii răsculaţi de pe ,,Potemkin"[1]. Con-

[1] Oricărei antologii i se pot aduce obiecţii privind sumarul, şi discuţia ar fi oţioasă, fiindcă selecţia textelor e operă de autor; cu atît de mult în cazul acestei cărţi, excelent alcătuite. Însă din Caragiale se cuvenea a fi alese şi pasajele referitoare la Gherea din corespondenţa cu Zarifopol, nu doar pagina ironică extrasă unui text revelator pentru geniul persiflant şi asociativ al lui ,,nenea Iancu", şi deloc pentru relaţia aceluia cu Gherea: *De la d. C. D. Gherea*.

secvenţa principiilor e dovedită, şi întîia explicaţie a seducerii tineretului la finele secolului stă în temperamentul de militant integru, urnind inerţiile spiritului ori ale societăţii prin vitalitate. Spre literatură, Gherea a venit ca în politică, cu armele insului dispus să-şi angajeze fiinţa total. Maiorescu se prezenta aulic şi magistral, înfăşurat în aura glacială a sacerdotului *oficiind ex cathedra* — Gherea ieşea în piaţa publică, trăgînd după el mulţimile; unul făcea discipoli — celălalt cîştiga prietenii. Încît e de înţeles de ce, din noua generaţie, pe Gherea l-au dus în legendă spiritele mesianice, absorbite de vocaţia idealurilor umanitare: păstorul de suflete Galaction, poporanistul Ibrăileanu, profetul etnic Iorga. Alteritatea acestora era superficială şi oricum reductibilă în planul absolut, căci îndărătul diferenţei de crez toţi îi reproduceau schema psihică.

Ca şi structura umană, critica lui Gherea ilustra termenul antinomic faţă de Maiorescu. Mişcarea romantică se definise polemic şi, în urmă, conştiinţa estetică a evoluat bipolar: sistemele de artă s-au manifestat ca măşti succesive a două atitudini arhetipale — clasicismul şi modernismul, care se înlocuiesc de-a lungul istoriei culturii, în virtutea unui mecanism interior, fundat pe reacţii reciproce. Clasicul e întors spre valorile eterne, nesupuse cronologiei; spiritul modern se încîntă de fenomen, considerîndu-l prin raportare sincronică. În cîmpul criticii, poziţiile extreme sînt intuiţionismul (care e diferit de impresionism) şi scientismul. Întîiul e de esenţă mistică, fiindcă se bizuie pe revelaţie — celălalt ridică cunoaşterea pe exerciţiul pragmatic. Noutatea lui Gherea la noi a stat în ideea de a aduce prin translaţie directă principiul ştiinţelor pozitive în ordinea esteticului; el e obsedat de a face critică „ştiinţifică", „modernă". (Aici s-a opus adînc lui Maiorescu, nu în gîndirea social-politică, unde de fapt continua criticismul junimist. Ibrăileanu înţelesese bine, deşi restrictiv, socialismul românesc, cînd l-a aşezat ca moment al spiritului critic moldav, a cărui manifestare anterioară fusese „Junimea".) Premisa teoretică a scientismului se întemeiază pe posibilitatea unui instrument obiectiv care să dea măsura exactă, *more mathematico*, a valorilor. (Lateral, judecata obiectivă vizează aprecierea operei dincolo de relaţiile umane de breaslă, fatal mai strînse la noi, unde, numărul literaţilor fiind redus, coteriile şi inimiciţiile personale colcăie; însă obiectivitatea aceasta intra şi în programul junimist, fiind încă mai veche, căci o enunţase Kogălniceanu la „Dacia literară".) În vremea noastră, imixtiunea metodelor proprii lingvisticii ori sociologiei în critica literară lasă iluzia aflării adevărului irefutabil; spiritele pozitive ale secolului trecut cultivau frenetic analogia ştiinţelor naturale (Taine, Brunetière corespund sistemului darwinist). Gherea afirmă fără înconjur: „După cum în zoologie întrebuinţăm clasificarea, aşa putem şi trebuie s-o întrebuinţăm şi în literatură". Încît stabileşte ierarhii, acordă grade scriitorilor şi operelor: anume poem al unuia e superior celuilalt, cutare poet e inferior altuia. Clasificarea riguroasă e de neconceput în afara preciziei criteriilor; criticul invocă deci sociologia, psihologia, etica. Acestea sînt valori mutabile, urmînd evoluţia mentalităţii, care şi ea variază în funcţie de epocă, clase sociale. Ajungem vasăzică la principiul absolutei contemporaneităţi. Gherea n-are perspectiva istoriei literare, cum n-o avea nici Maiorescu. Însă acela privea cu ochiul clasicului, contemplînd fenomenul estetic din sfera frumosului ideal, încît conjunctura istorică a operei îi era indiferentă. Creaţia ilustrînd scheme universale (Eminescu nu se explică în timp şi spaţiu), e destul a stabili existenţa ei în planul artei: Maiorescu făcea critică „judecătorească" nu atît datorită stadiului culturii noastre, — cum s-a zis —, cît strîngerii logice cu care-şi aplica propriul sistem estetic. Existenţa operei o hotărăşte gustul criticului; aici superioritatea lui Maiorescu e în afara dubiului, şi Gherea însuşi, prudent, s-a încrezut în sentinţele adversarului, silindu-se doar a le motiva altfel. La el, Eminescu devine „proletar intelectual", fără a fi mai puţin mare poet. Fiind un produs uman (Gherea anticipează sociologia literară de azi), arta uneşte trei termeni: autor, operă, public, al căror raport — determinat, într-o latură, de societate, într-alta, de psihologie — criticul are a-l studia în om de ştiinţă. Demonstrarea determinismului urmează aşadar modelul descripţiei ştiinţifice, care cercetează faptele cu scopul de a dovedi acţiunea legii. Se vede imediat că la Gherea critica literară ajunge analiză a operei, prin consecinţa metodei; Lovinescu i-a recunoscut întîiul meritele, chiar dacă i-a demontat argumentaţia teoretică spre a-i respinge concluziile. De aici pornindu-se, s-a observat de mulţi succesiunea de fond între Maiorescu şi Gherea: polemica ar fi fost nu atît a preopinenţilor implicaţi, cît a epocilor distincte în istoria literară, pe care aceştia le reprezentau. Deşi spectaculos, adevărul e numai sofistic. Fără a mai invoca datele stricte ale cronologiei, contemporaneitatea adversarilor satisface o structură apriorică, căci nu e de conceput neconcordanţa în timp a termenilor antinomici: Eminescu şi Caragiale, Achile şi Ulisse (în ciuda argumentelor lui Vico) aparţin aceluiaşi strat arheologic. Este vreunul *vechiul* şi celălalt *noul*? Îndoielnic. Clasicism-modernism, intuiţionism-scientism sînt noţiuni care se definesc prin opoziţie

sincronică, şi succesiunea lor e întotdeauna relativă, ciclică. Teoretic vorbind, procesul se varsă în infinit.

E învederat că Gherea aborda literatura dintr-un unghi exterior, uzînd de ea în vederea demonstraţiei cu finalitate socială. Pe Flaubert, de pildă, îl credea util istoricului de mai tîrziu : ,,ele [tipurile din operă] îl vor lumina în privinţa vieţii din Franţa în veacul acesta". Dar nu altfel l-a situat Lovinescu pe Caragiale. Erorile lui Gherea, cum idealul feminin recomandat lui Eminescu ori supralicitarea lui Vlahuţă, se datorează patosului militant; critic avid de principii interdisciplinare care să nu fi scăpat piciorul alături nu există, şi numai rezistenţa la tendinţa generalizării dă măsura reală a talentului. Nici un principiu critic nu valorează în afara celui ce-l aplică : Maiorescu a fost continuat absurd de Mihail Dragomirescu, care, prin excesul clasificaţiilor, a sărit orbeşte baricada, făcîndu-se mai ,,gherist" decît Gherea. Oricît de ciudat ar părea, calitatea esenţială a lui Gherea e simţul nuanţei. Între polemicile cu junimiştii, s-a întors să-şi cenzureze emulii prea zeloşi; distincţia între *tendenţionism* şi *tezism* arată un spirit dialectic subţire, care cade dintr-odată peste adevăruri. Replierile, intuiţiile i-au rotunjit ,,principiile de estetică", încît într-un articol uitat de toate ediţiile (redescoperit abia de M. Iorgulescu) întîlnim acest pasaj uluitor : ,,*Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului, critica e arta văzută prin prisma criticului* (s.a.) şi din acest punct de vedere critica s-ar putea numi, în citva, o artă în a doua potenţă" (*Critici voliniiri*).

Privind în perspectivă comentariile criticii româneşti asupra lui Gherea, complementaritatea opiniilor frapează. Toate suprapun tuşe de intensitate şi culoare diferite unei imagini pînă la urmă coerente, crescînd din umbre şi lumini. Cu Gherea se întîmplă un fapt contradictoriu : dreptatea e a tuturor, deşi judecăţile adesea se bat cap în cap. Maiorescu l-a tratat ironic şi foarte de sus, şi tot aşa Călinescu. În angajamentul lamelor, primul n-avea de ales : a fandat spre a-şi scoate adversarul din luptă. La Călinescu, care dezgropa duelul din istorie, explicaţia e alta şi oricum multiplă. Mai întîi, opoziţia de principiu faţă de un critic incapabil, ,,de a concepe gratuitatea artei" şi care scrie o frază bolovănoasă, rebarbativă sub raportul expresiei; se adaugă spiritul polemic pînă la negarea absolută, exercitat programatic asupra oricărui antecesor de marcă în critică (Maiorescu şi Lovinescu sînt suiţi pe o masă de operaţie încă mai cumplită); este în fine cultul paradoxului : taine-ismul lui Gherea sărise în ochi tuturor, Călinescu se sileşte să-i demonstreze netemeinicia, şi procedează cu strălucire, însă tendenţios. Dimpotrivă, Ibrăileanu, Iorga — plămădiţi sufleteşte în felul lui Gherea — îl elogiază. În rest, aprecierile sînt moderate şi converg, dacă facem abstracţie de articole ca cel al lui I. Vitner din 1949 (util inclus de editor în antologie), căci autorii înşişi au revenit, corectîndu-le. Vladimir Streinu vede în Maiorescu şi Gherea două ,,tradiţii ale criticii noastre", care s-au întrepătruns fericit; pentru Adrian Marino, Gherea e un ,,modern" (în sens tipologic), anticipînd sincronismul lui Lovinescu; N. Manolescu l-a înţeles ca ,,înnoitor" şi ,,militant", idee reluată cu argumentare minuţioasă de M. Iorgulescu, care-l numeşte ,,reformator". Al. Piru i-a inventariat informaţia literară, după modelul cercetării întreprinse de Călinescu asupra culturii lui Eminescu, descoperind, între detaliile certe ori numai presupuse, pe acesta : expresia ,,madama estetica şi-a luat tălpăşiţa", drept ironizată de Lovinescu şi crezută de Ibrăileanu a fi intervenţia unui ,,stilizator" din redacţia ,,Contemporanului" (Gherea nu stăpînea nuanţele limbii române), era traducere dintr-o obscură Barbe Gendre : ,,Madame feu l'esthétique".

Mihai Vornicu

Iosif Constantin Drăgan, **Prin Europa**, II, Edit. Eminescu, 1974

**Dacă primul volum al acestui pasionant ciclu de memorii avea în centru viaţa bănăţeană şi îndeosebi Lugojul în care s-a născut autorul, cu incursiuni în Bucureştiul studenţiei sale şi în alte locuri şi medii pe care le frecventase pînă la plecarea la doctorat în Italia — cel de-al doilea este dedicat în întregime experienţei sale italieneşti din încrîncenata epocă a anilor 1940 — 1945. Scrise cu dezinvoltură şi sinceritate, cu umor şi notabilă autodetaşare, amintirile se citesc cu interes susţinut, cu plăcere şi cu sentimentul constant de a lua parte la una dintre cele mai interesante şi complexe experienţe existenţiale din cîte s-au făcut publice în ultimii ani. Divizată în şase secţiuni (*Universitas, Dies irae, Suo tempore, Italia fară da sè,*

Pro domo şi *Sol lucet omnibus*), fiecare însumînd cîteva din cele 57 de capitole-secvenţe, cartea este extrem de bogată în fapte, întîmplări, anecdote, idei, observaţii şi analize ale unei epoci şi deveniri personale spectaculoase, ceea ce îi dă un indirect dar cuceritor aer pedagogic, în sensul că un tînăr la început de drum poate găsi în ea suficiente repere şi sugestii a căror ordonare în context actual şi coroborare cu cerinţele vieţii curente îi poate stimula energiile şi deciziile pe care le ia. Căci examinarea lucidă a devenirii unei personalităţi din indiferent ce domeniu poate prilejui şi un autoexamen, o redimensionare a propriei persoane şi o forjare a ei în lupta pentru înţelegerea existenţei şi pentru integrarea adecvată în datele ei.

Din acest punct de vedere, volumul II din *Prin Europa* ni se pare cu mult mai semnificativ, în sensul că ne face să asistăm la primii paşi ai unui *străin printre străini*, cum era atunci Iosif Constantin Drăgan, care prin proprii forţe, printr-o mare intuiţie, stăpînire de sine şi muncă disciplinată (uneori epuizantă), prin simţul realităţilor şi aptitudine prospectivă cultivată se înalţă şi consacră într-un domeniu plin de riscuri şi capcane, cum este cel al comerţului exterior, dar pe care învaţă repede să le ocolească sau depăşească cu curaj, tăindu-şi cu fermitate drumul ce avea să-l ducă la celebritatea de astăzi (preşedinte al Federaţiei internaţionale de marketing — disciplină la a cărei impunere şi consolidare a contribuit din plin ; preşedinte al Fundaţiei europene Drăgan ; doctor honoris causa şi profesor onorific la Academia de studii economice din Bucureşti ; autor de studii, eseuri, comunicări la diverse congrese şi colocvii — unele organizate chiar de el ; editor de cărţi şi periodice economico-comerciale, cultural-artistice şi istorice, între care volumul *Romania paese dei due mondi* şi buletinul circular al Centrului de studii istorice de la Veneţia — *Noi tracii* ; economist şi om de afaceri cu întreprinderi şi instituţii în mai multe ţări şi continente ; militant pentru o Europă liberă, unită şi permeabilă la iniţiative constructive şi, în acelaşi timp, legat profund de ţara de origine, pentru cunoaşterea trecutului şi prezentului căreia face tot ce i se pare posibil şi util etc., etc.) S-au scris despre el articole şi studii, a dat nenumărate interviuri, în România şi în străinătate (a se vedea, spre exemplu, volumul lui Jean Bassan, *Les nouveaux patrons*, Paris, 1969), au avut loc dezbateri şi discuţii contradictorii, s-au născut adversităţi şi invidii etc., ale căror semne se întrezăresc încă din acest al doilea volum, autorul înfăţişînd totul cu un fel de subietivitate obiectivizată care face totul credibil şi uman, veridic şi caracterizant.

Narate cu eleganţă şi inevitabilă duioşie sau amărăciune, după cum i-au fost favorabile sau nu, întîmplările acestei cărţi încheagă nu numai un univers şi o mentalitate, văzute dintr-un unghi inedit şi cu un ochi de o deosebită agerime, dar profilează mai ales destinul european al unui român întreprinzător şi cu har, care a ştiut să-şi facă sorţii favorabili, punînd la contribuţie învăţătură şi cunoştinţe, închegînd relaţii şi studiind totul cu luciditate, reciclîndu-se continuu şi situîndu-se mereu în punctele de atac în lupta cu împrejurările vieţii. Evident, această mobilizare lăuntrică extremă alternează cu momente de destindere, cu scene hazlii şi cu inevitabile „răutăţi" la adresa unor prieteni şi cunoscuţi (unii dintre ei ajunşi în timp mari personalităţi ale lumii contemporane), cu insuccese temporare şi trecătoare descurajări, totul însă subordonat unei excepţionale voinţe de a învinge şi stăpîni situaţiile. Spunerea lor pe şleau, dezvăluirea fără ocolişuri a tuturor aspectelor acestui început, inclusiv a fireştilor orgolii, dau paginilor relief şi dinamism, scenele succedîndu-se în faţa noastră ca într-un film plin de neprevăzuturi, pe care eroul le depăşeşte uneori ca prin minune.

Dar, pe lîngă interesul psihologic şi social de ansamblu, pe care îl comportă această carte, ea mai are şi unul profesional, în sensul că autorul face, mai ales în legătură cu comerţul internaţional, o seamă de reflecţii şi observaţii utile oricui e decis să se consacre acestui domeniu sau este la începutul practicării lui. Analizîndu-şi şi mai ales povestindu-şi începuturile de „operator economic în comerţul exterior", el o face de la nivelul experienţei de astăzi (personală, dar şi a altora), încît din această dublă examinare a faptelor răsar repere şi îndrumări, idei şi ipoteze a căror cunoaştere poate avea adesea consecinţe practice de netăgăduit. Aceasta dă acestor memorii şi aerul unui *sui-generis* manual de reuşit în viaţă, cum se scriu atîtea prin alte părţi. Enciclopedismul la care l-a determinat viaţa să ajungă, mediile sociale în care a trebuit să se mişte, regiunile italice străbătute etc., totul este răsfrînt şi înfăţişat cu un dar al evocării detaliului semnificativ sau al unor mari tablouri de ansamblu care dă totului o organicitate şi un dinamism remarcabil. Toate acestea erau vizibile încă din volumul I al ciclului, a cărui pastă etno-socială şi căldură în a evoca zările copilăriei, adolescenţa şi firele genealogiei sale, în a schiţa siluete şi a puncta scene pline de haz etc. se regăsesc şi în cel de-al II-lea (unele încă mai serios potenţate), adecvate unei alte lumi şi unui alt moment al devenirii acesteia şi, în cadrul ei, a personalităţii sale. Se înţelege că cele două universuri (cel din ţară şi cel nou, italian şi european) comunică între ele, se confruntă în mintea şi experienţa autorului, care nu uită nicicînd că este român şi bănăţean, deşi lumea afacerilor îi solicită o tot mai intensă internaţionalizare. De aceea, el se bucură cînd găseşte lucruri

comune, cînd poate propune etimologii, cînd descoperă înrudiri sau avansuri ale noastre, cînd îi vin veşti de acasă sau poate organiza sărbătorile de iarnă româneşte la Milano, cu ajutorul mamei sale, cînd poate face ceva pentru ţară etc., creîndu-şi astfel o ambianţă simbolică prin care să-şi poată atenua cît de cît dorul de acasă şi să-şi consolideze conştiinţa datoriei împlinite.

Toate acestea şi multe altele fac ca şi al II-lea volum din *Prin Europa* (ciclu proiectat iniţial în 5 volume) să se parcurgă cu interes şi plăcere, fără obstacole sau etape parazitare, relevîndu-se o existenţă şi o lume pe care, cunoscînd-o şi analizînd-o sub raport istoric, social, economic, artistic etc., o înţelegem mai bine, ca şi pe autorul acestei utile şi seducătoare cărţi.

George Muntean

Ion Apetroaie, V. Voiculescu,
Edit. Minerva, „Universitas", 1975

Prima încercare critică, de ample dimensiuni, despre creaţia literară a lui V. Voiculescu, este o monografie ştiinţifică, înţeleasă şi concepută după toate rigorile genului, cu tendinţe de cercetare exhaustivă, căreia îi lipseşte doar bibliografia finală, ca să fie într-adevăr completă. O bibliografie, chiar selectivă, ar fi fost necesară acestei lucrări a lui Ion Apetroaie, apărută în seria „Universitas" a Editurii Minerva (1975), ştiut fiind profilul special al colecţiei.

Cele dintîi trei capitole ale monografiei nu marchează inovaţii tehnice deosebite. În spiritul tezelor de doctorat, se înfăţişează, sub forma unei exprimări elevate, acelaşi drum al „vieţii şi al operei" artistului creator, un tur de orizont în manieră călinesciană, cu sarcină precisă de a servi ca introducere la interpretarea ce urmează. Autorul studiului monografic epuizează, în această parte a textului, majoritatea izvoarelor posibile (documente de arhivă, acte civile, mărturii, scrisori de familie, colecţii de folclor, pagini de ziare şi reviste etc.), conturînd astfel fizionomia materială şi spirituală a epocii în care a activat scriitorul V. Voiculescu. Multe din aserţiunile acestor capitole vor fi reluate în paginile următoare, stabilind relaţii de întrepătrundere între biografia deloc spectaculoasă în evenimente externe a scriitorului şi dezvoltarea ascendentă a creaţiei literare. Ar fi de observat totuşi că afirmaţia despre lipsa unei biografii încărcată de evenimente n-are o totală acoperire şi faptul s-ar putea dovedi chiar cu paginile textului celor trei capitole menţionate. Monografistul a trecut prea uşor peste ultima perioadă a vieţii lui V. Voiculescu, timpul acela de sihăstrie impusă, vreme în care compune *Ultimile sonete* ..., şi proza lui de excepţie. A explica această decizie austeră a scriitorului numai ca un „fruct al blazării" mi se pare incredibil şi în acord cu Ion Apetroaie există încă „rezistenţe de învins, prejudicii de respins" în elucidarea trăsăturilor particulare ale temperamentului scriitorului V. Voiculescu.

Cum e şi firesc, esenţa studiului monografic o constituie analiza creaţiei voiculesciene: poezia, teatrul şi proza, după ce într-un capitol precedent, *În orizontul culturii*, s-a remarcat o fecundă activitate pe tărîm social-obştesc, de luminare a poporului de la sate. Cea dintîi trăsătură caracteristică a monografiei devine atitudinea statornic polemică faţă de aprecierile criticii literare precedente, cu privire la o parte a operei lui V. Voiculescu. Este dealtfel principalul merit al lucrării, pentru că analiza operei e cea obişnuită în asemenea cercetări: izvoare, motive, filiaţii, conţinutul ideativ, exprimarea artistică etc. Dificultatea esenţială a studiului constă în aceea de a-l extrage pe V. Voiculescu din orbita ideologiei gîndiriste, de a tăgădui caracterul creştin al unei părţi a poeziei sale, adică tocmai ceea ce afirmaseră altădată Tudor Vianu, Ion Pillat, Vladimir Streinu, Ov. Papadima şi nu de puţine ori chiar G. Călinescu („Acum poetul este ortodoxist, tradiţionalist şi continuă alături de Blaga cîntarea jalei metafizice", în „Revista fundaţiilor", anul VII, 1940, nr. 5, p. 358—359) iar recent Dumitru Micu în monografia *Gîndirea şi „gîndirismul"* (1975). Este de la sine înţeles că sarcina lui Ion Apetroaie a fost deosebit de dificilă în acest caz.

Cei care l-au afiliat crezului literar gîndirist nu s-au gîndit numaidecît la volumul *Poeme cu îngeri* (1927), după cum lasă să se înţeleagă Ion Apetroaie. Nici faptul că poeziile volumului în cauză n-au apărut în „Gîndirea", în afara uneia, *Pe decindea Dunării*, nu devine un argument hotărîtor, atîta vreme cît sensibilitatea religioasă există şi în alte cercuri literare sau chiar, aşa cum susţinea tot G. Călinescu. « Ortodoxismul lui V. Voiculescu este anterior aceluia al „Gîndirii", dar poetul a luat cunoştinţă de sine şi s-a sistematizat acolo » (*Art. cit.*, p. 360).

Rămîne să nu fim de acord decît doar parţial şi cu afirmaţia categorică, după care V. Voiculescu ar fi fost un poet ateu, pentru că cel puţin o parte a creaţiei sale literare nu confirmă această aserţiune. Mai multă nuanţare în formularea unor asemenea aprecieri ar fi fost salutară pentru precizia studiului. În altă ordine de idei, luăm cunoştinţă de o temeinică analiză a operei, de pertinente caracterizări, de o intuire sigură a semnificaţiilor artistice ale creaţiei scriitorului. V. Voiculescu, poetul aspirant la purificare morală, trăitor al dezastrelor lăuntrice, problematizarea existenţei, conştiinţa interogativă iar pe de altă parte tendinţa de integrare în omenesc înseamnă „drumul eului liric la Voiculescu". Alte idei ce merită să fie reţinute: poetul ca un mare imagist al literaturii noastre, mitul liric al viziunii panteiste, continuitatea de substanţă între etapele scriitorului, culminînd cu *Ultimile sonete* ..., foarte atent interpretate, valoarea sugestivă a teatrului mitopoetic, ca şi aşezarea prozei la confluenţa realului cu fantasticul. Lucrarea lui Ion Apetroie înseamnă un bun cîştigat, o valoroasă contribuţie la interpretarea unei creaţii literare româneşti reprezentative. V. Voiculescu şi-a găsit monografistul şi obiecţiile pe care le-am formulat sînt doar aspecte de nuanţă, o posibilă interpretare.

Nae Antonescu

Interferenţe – Studii literare,

Societatea literară „Relief românesc", 1975, 280 f.

Societatea literară „Relief românesc", a profesorilor din Bucureşti, continuînd o valoroasă tradiţie a „Prietenilor istoriei literare", asociaţie animată cîndva de Petre V. Haneş, Vladimir Streinu şi alţi specialişti de prestigiu, ne oferă, pe anul acesta, un volum de studii literare în care predomină caracterul aplicativ. Prin aceasta nu minimalizăm întru nimic nivelul şi valoarea teoretică a cercetărilor, vrem numai să subliniem faptul că lucrările publicate aici răspund unor nevoi practice ale învăţămîntului mediu în special.

Dacă facem un mic tur de orizont asupra publicaţiilor de istorie literară, ajungem uşor la concluzia că aceste culegeri au fost şi sînt deosebit de utile. „Revista de istorie şi teorie literară" nu se ocupă în mod special de problemele practice ale disciplinei, avînd în prim plan sinteze şi dezbateri de nivel academic; „Limbă şi literatură", organul Societăţii de ştiinţe filologice, nu poate cuprinde şi mai ales nu poate valorifica toate materialele profesorilor; revista „Manuscriptum" publică manuscrise şi documente inedite. *Interferenţe*-le, cuprind şi studii şi articole şi documente.

Cercetările din această culegere, apărută sub auspiciile şi cu colaborarea colegială a Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", debutează cu studiul profesorului Gh. Burcescu despre *Pseudo-Kinegheticos* al lui Al. I. Odobescu, studiu de sinteză, bazat pe o bibliografie esenţială, ajungînd să condenseze şi să clarifice întreaga recepţie critică a textelor odobesciene. Tot Gh. Burcescu se ocupă, în continuare, de cîteva din operele de bază ale literaturii române contemporane: *Cartea Oltului* de Geo Bogza, *Setea* de Titus Popovici, *Surisul Hiroşimei* de Eugen Jebeleanu, *Un om în Agora*, de Dumitru Popescu. Ca şi în cazul lui Odobescu, articolele sînt mici monografii corecte, scrise „fără emfază şi fără morgă", cum spune însuşi autorul despre *Pseudo-Kinegheticos*.

Profesorul Constantin Marinescu aduce cîteva contribuţii documentare deosebite privind viaţa şi opera unor mari creatori ca Lucian Blaga şi Liviu Rebreanu. Aflăm astfel că poezia *Cîntec pentru anul 2000* de Lucian Blaga a fost publicată mai întîi într-o revistă şcolară „Mugurul" (1942) a elevilor Liceului Mihai Viteazul din Bucureşti; poetul a introdus-o în sumarul volumului *Nebănuitele trepte* (1943). Colaborarea lui Blaga la această revistă şcolară nu era întîmplătoare; poetul trimisese poezii revistei „Preocupări literare" a Societăţii *Prietenii istoriei literare*, cu sediul la acelaşi liceu. În bibliografia operei lui Blaga, se face astfel o completare binevenită.

În privinţa lui Rebreanu, Constantin Marinescu publică două scrisori prin care prozatorul cerea proprietarului său îngăduinţa amînării plăţii chiriei şi-ntr-alta ridicarea sechestrului pus de acesta pe lucrurile din casă. Ambele scrisori, a căror documentare arhivistică nu ni se comunică, datează din martie 1913. A doua contribuţie a lui Constantin Marinescu e un fragment dintr-o introducere în poezia lui Octavian Goga, proiectată ca o monografie a satului românesc din Transilvania. Această caracterizare ni se pare că nu corespunde întru totul realităţii; „monografia" poetică a lui Goga ar părea incompletă, subiectivă şi numai paralel

folclorică; el actualizează de fapt la un mod tragic problema Transilvaniei, elogiind satul ca element esenţial al problematicii naţionale (ca şi la Blaga), nu ca pitoresc sau ca intenţie programatic sociologică.

George Şovu se ocupă de *Actul istoric al Unirii Principatelor şi ecoul său în opere ale literaturii române*, temă deseori tratată, mai ales în momente comemorative; George Şovu dă materiei un caracter nefestivist, concentrîndu-i semnificaţiile, ca şi în al doilea studiu pe care-l semnează, dedicat dramei *Răzvan şi Vidra* a lui B. P. Hasdeu.

Un alt studiu de specialitate, scris cu multă competenţă de prof. Gh. Dogaru, se referă la *Stilistica funcţională a limbii române* de Ion Coteanu. Mai semnează articole, recenzii, note Ioan Mihuţ (*Între imagism şi metaforizare*), Victor Stoleru (*Tudor Vianu — omagiu*), *Victor Ion Popa* — fişă de istorie literară), Ion Bîrsan (*Dimitrie Cuclin* — artistul, gînditorul), Valdemar Popa (*Etapa clasică a filozofiei greceşti*), Tudose Avram (*Viţa de vie şi vinul — componente ale civilizaţiei umane*), Gr. Filip-Lupu (*Alecu Mateevici*).

Despre dramatizarea unor momente din biografia lui George Coşbuc de Augustin Macarie nu avem obiecţii de ordin istorico-literar; poate era necesară o documentare după studiile lui Ion Negoescu sau Gavril Scridon, dar din punct de vedere estetic dramatizarea n-are decît efecte pedagogice.

Pentru o informare completă amintim că pînă în prezent au apărut mai multe volume sub titlul *Interferenţe*, avînd şi colaborarea unor specialişti din cadrul universitar; *Interferenţe* oferă studii cu o largă audienţă mai ales pentru pregătirea gradelor didactice.

O orientare a culegerilor viitoare şi spre probleme de actualitate literară, fără să depăşească programa şcolară, ar ridica nivelul publicaţiei. În orice caz, studii ca cele semnate de Constantin Marinescu, George Şovu şi Gh. Burcescu, ultimul fiind şi redactorul publicaţiei, justifică întru totul apariţia culegerii şi în viitor.

Emil Manu

Al. Raicu, Luminile oglinzilor

Memorialist cu vervă, dar şi cu respectul documentului, Al. Raicu îşi *aminteşte* cu exactitate aproape tot ce se întîmplă în „lumea prin care a trecut". În ce constă această lume? În primul rînd redacţii, relaţii cu scriitori, şezători literare, cu alte cuvinte viaţa literară a unei perioade începînd cu anii 1937 — 1939. *Luminile oglinzilor*, titlu metaforic şi semnificativ, ar traduce o intenţie istorico-literară în care s-ar strecura şi o doză de fantezie deformantă, dar fantezia este abolită în mod programat. Consemnările autorului se referă la epocă, la moravuri, la întîmplări; uneori personalitatea scriitorilor e dificilă prin modalitatea interviului, alteori prin mărturii şi descrieri fidele, prin procese-verbale de situaţie; portretul (sau silueta comentată) devine un loc comun în reconstituirea monografică operată cu mijloace memoriale. Dacă Petre Pandrea realiza cîndva nişte *portrete şi controverse*, aducînd în actualitate polemică o epocă, Al. Raicu face portrete lăsate în stare liberă, puse în circulaţie ca documente de epocă pe care o memorie corectă le-a înregistrat. Din acest punct de vedere, cartea lui Al. Raicu poate deveni, cu circumspecţia necesară, o „colecţie" fluidă, epică, de documente literare. Caracterul epic al lucrării constă în montajul documentelor, dar şi în preponderenţa documentelor orale (mărturisiri).

Autorul a lucrat în redacţii cu o mare parte din personalităţile lumii noaste literare interbelice şi imediat postbelice, dar publicînd şi memoriile înregistrează epoca în jocul de oglinzi al amintirii, fără să devină, în mod abuziv, ca alţi memorialişti, printre care aş cita pe Camil Baltazar, personaj principal autoimpus. Autorul acestor memorii, fără să facă în mod direct istorie literară, contribuie la informarea istoricilor literari prin date şi relaţii necunoscute. De exemplu, ni se precizează data morţii lui Mircea Damian, scriitorul cu „humor proletar", cum îl numea G. Călinescu, 6 iunie 1948, aflată de la fiul acestuia. În schimb, vorbind despre cenaclul *Fapta*, condus de Mircea Damian între 1945—1947, cenaclu la care au participat scriitori ca Eugen Barbu, D. Stelaru, Laurenţiu Fulga etc., vorbeşte foarte sumar despre caracterul şedinţelor şi cu o memorie oarecum infidelă despre participanţi.

Paginile despre Dimitrie Stelaru sînt însă fidele şi de interes pentru biografia mai neştiută a poetului. Data naşterii sale e 8 martie 1917 şi nu 9 martie 1916, cum spune Al. Piru în *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*, şi nici 9 martie 1917, cum scrie Marian Popa în *Dicţionar de literatură contemporană*. Toate informaţiile privind copilăria, adoles-

cenţa foarte boemă a poetului, venirea în Bucureşti sînt *inedite*, aflate de la rudele şi prietenii apropiaţi — ni se relatează cu amănunte veşnica peregrinare a poetului; sînt trecute în revistă căsătoriile şi întreaga sa existenţă particulară, ne sînt descrise bibliografic volumele, unele prea puţin cunoscute (cele semnate D. Orfanul), ne sînt prezentate manuscrisele rămase. Planeta dedicată lui Dimitrie Stelaru se încheie cu transcrierea a 5 poeme inedite.

În spaţiul rezervat lui Rebreanu atrage atenţia preocuparea prozatorului pentru treburi gospodăreşti, însemnări despre pomii fructiferi, despre vie, legume, flori, despre condiţii meteorologice — se ştie că Rebreanu îşi aranjase o frumoasă fermă la Valea Mare, lîngă Piteşti, dar nu ne era cunoscut acest laborator agrotehnic atît de minuţios.

Sînt deosebit de interesante datele ce-l privesc pe Mihail Dragomirescu, furnizate de soţia sa, Laura Dragomirescu; la fel, capitolul dedicat lui Ioachim Botez, acel autor al *Însemnărilor unui belfer*, cu o biografie atît de tristă (soţia, neînţelegătoare, îi arunca sau îi rupea manuscrisele). Corespondenţa Sorbul—Rebreanu vine să lumineze o bună parte din viaţa teatrală a epocii; aici trebuie să arătăm că-ntr-o epistolă în care se vorbeşte de Herz, Al. Raicu greşeşte, explicînd că e vorba de editorul Hertz (p. 180). Nu! Ignatz Hertz a fost, între cele două războaie, un editor de mare popularitate, fiindcă tipărea romane uşoare (colecţia „Celor cincisprezece lei" seria Dox, o serie de romane captivante etc.). A de Herz a fost însă un dramaturg de talent — şi de el e vorba în scrisoarea lui Sorbul în care se discută despre alegerile de la Societatea autorilor dramatici români, întemeiată de Caton Theodorian.

În capitolul rezervat convorbirilor cu Victor Eftimiu, amfitrionul, făcînd elogiul cafenelei Capşa, recită o epigramă ajunsă pe buzele tuturor:

La Capşa unde vin toţi seniorii
Local cu două mari despărţituri,
Într-una se mănîncă prăjituri
Şi-ntr-alta se mănîncă ...scriitorii.

Eftimiu nu-l ştie pe autorul epigramei şi din context reiese că e o compunere anonimă. Facem precizarea că acest catren e scris de Nicolae Crevedia.

Paginile despre G. Călinescu ne descoperă momente de intimitate din viaţa de ziarist a marelui critic, din perioada în care a condus ziarul „Naţiunea", unde Al. Raicu lucra în calitate de secretar general de redacţie.

Cartea lui Al. Raicu e o suită de medalioane antrenante prin dezvăluirea aspectelor inedite sau mai puţin ştiute din viaţa unor scriitori; comentariul autorului rămîne valabil mai ales pentru biografie; opera nu constituie decît în subsidiar obiectul evocărilor.

Emil Manu

Mihai Gafiţa, Faţa ascunsă a lunii,
Edit. Cartea Românească, 1974

Cu aerul candid, care poate induce în eroare doar pe criticii superficiali, că ne propune cîteva reinterpretări de vechi subiecte de dispută istorico-literară, selecţionate din perioada 1870 — 1900, Mihai Gafiţa argumentează de fapt, implicit, cu toată seriozitatea, modalitatea sociologică şi psihologică de a aborda literatura. „Faţa ascunsă a lunii" este aceea care nu e explorată decît prin excepţie de către cîţiva temerari, metaforă ce sugerează atît motivarea strict documentară a unor portrete psihice ale scriitorilor, portrete care să slujească ca scheme arhetipale pentru interpretările de opere, cît şi considerarea destinului social al acestor opere, indiferent de voinţa scriitorilor. Ceea ce precede şi ceea ce urmează operei literare în sine îl interesează îndeosebi pe critic şi nume ilustre pot fi invocate ca precursori ai metodei, de la Lanson şi Sainte-Beuve la cea mai recentă psihocritică şi sociologie literară. Credem însă că Mihai Gafiţa se deosebeşte programatic de aceştia: pentru că el nu întreprinde niciodată cercetarea psihologică şi sociologică în chip dezinteresat şi nu e niciodată inocent în lectură. Criticul a citit bine înainte opera autorilor despre care scrie şi ceea ce face el de fapt este să caute *a posteriori* argumente factologice pentru o anume interpretare, pe care ne-o propune printre rînduri. Această documentare cu parti pris subiacent dă paginii în care se acumulează date şi fapte o tensiune dramatică, şi nu o dată polemică, pentru că ni se propun de fapt criterii de apreciere şi interpretare a unor opere, şi nu simple biografii de personaje ilustre sau ta-

blouri de epocă. Scriitorii de care se ocupă criticul sînt dintre cei de primă mărime, a căror interpretare dă măsura vocaţiei unui exeget: Titu Maiorescu, Eminescu, Caragiale, Alecsandri — cel din ultima parte a vieţii, Ion Ghica, Caragiale, Creangă, Odobescu, Duiliu Zamfirescu, Macendonski prilejuiesc portrete concepute spre a servi de preliminarii unor reinterpretări de opere. Istoricul literar este interesat nu numai de profilul moral şi intelectual al marilor figuri ale acestui atît de divergent şi de contradictoriu sfîrşit de secol în care literatura română începe să-şi contureze caracteristicile ce o disting de alte forme culturale şi de alte literaturi, ci, în subsidiar, de raportul dintre un anume profil moral şi o anume structură literară, de interdependenţa factorilor eterogeni şi de unitatea personalităţii. De aceea opiniile criticului nu pot fi discutate în amănuntul izolat, ci ca părţi ale unui ansamblu. Ceea ce poate fi acceptat sau respins este acest ansamblu de date, făcut să slujească unei anumite viziuni asupra unei opere, viziune care, în fond, a premers operei. Analiza minuţioasă a activităţii jurnalistice a lui Eminescu ca gazetar politic în special, tinde să demonstreze nu psihologia unui „visător şi a unui gînditor liber, poet absolut, nevoit să trăiască în condiţiile gazetarului — funcţionar salariat", ci o psihologie întemeiată pe o viziune lucidă, realistă a stărilor de fapte de la noi, trăite însă cu patos romantic. Faptele se acumulează bogat comentate, prea bogat uneori, spre a ilustra teza propusă: de la analiza activităţii de la „Curierul de Iaşi" la atitudinea politică de disidenţă conservatoare de la „Timpul", toate în scopul demonstrării faptului că Eminescu îşi construise propriul său program politic, temeiul marilor viziuni naţionale din opera lui literară. Fără a menţiona expres omologiile structurale între o anume organizare şi tipologie socială şi literatura epocii respective, Mihai Gafiţa le utilizează în fond ca factori de analiză în studiul despre Caragiale, ale cărui personaje sînt comentate ca tipuri construite după legile verosimilului. Acelaşi tip de gîndire acţionează, de astă dată în sens contrar, în demonstraţia structurii româneşti a *Scrisorilor* lui Ion Ghica, privit ca un moralist de tip clasic, care găseşte în diversitatea caracterelor contemporane confirmarea unei viziuni arhetipale.

Gîndirea critică a lui Mihai Gafiţa, indiferent de concordanţa de opinii cu unele din afirmaţiile sale particulare sau de infirmarea acestora, ne impune ilustrarea unei concepţii ce refuză solipsismul literaturii, în favoarea corelării punctelor de vedere complexe.

Roxana Sorescu

V. Nedelcovici, E. Popescu, C. Protopopescu, **Cartea românească în lume. Bibliografie,**

Bucureşti, Ed. ştiinţifică şi enciclopedică, 1975, 440 p.

Bibliografia de faţă nu este „prima încercare de a tezauriza creaţia literară şi ştiinţifică românească tradusă şi publicată peste hotare între anii 1945 şi 1972", cum cred autoarele acesteia (*Prefaţă*, p. VIII), dar este, fără îndoială, cea mai masivă şi mai sistematică, de o utilitate indiscutabilă. Editura ştiinţifică şi enciclopedică, incluzînd-o în seria sa de „Bibliografii", în care au apărut pînă acum cîteva lucrări de referinţă fundamentale, face un însemnat serviciu unei foarte largi categorii de cercetători, interesaţi de reflexele fenomenului cultural românesc peste hotare; ea demonstrează, între altele, un masiv interes al publicului străin pentru valorile literaturii noastre, ca şi pentru cele ştiinţifice, bibliografice — care reţine doar apariţiile în volum sau numerele de revistă consacrate în întregime culturii noastre — însumînd aproape două mii de poziţii pentru cei optsprezece ani avuţi în vedere. Cartea, cum spuneam, nu este însă prima încercare de acest gen, numeroase bibliografii parţiale fiind publicate în decursul timpului în revistele noastre („Secolul 20", „Viaţa românească", „Luceafărul" etc.) iar un volum consacrat în întregime *Literaturii române în lume*, de Constantin Crişan şi Victor Crăciun, a apărut în 1969 la Editura Meridiane.

Într-adevăr, de la prima foiletare a bibliografiei apar mărunte lipsuri care, fără a vicia fundamental obiectivul propus, sărăcesc imaginea prezenţei noastre în lume. Vom nota absenţa din listele publicate a traducerii italiene după cunoscuta carte a lui Lucian Blaga, *Orizzonti e stile*, Milano, 1946, menţionată în cartea lui Crăciun şi Crişan, p. 91—92, sau a versiunii tot italiene a cărţii lui Vasile Florescu, apărută la Bologna, în 1971, sub titlul *La retorica nel suo sviluppo storico*, menţionată în prefaţa versiunii româneşti din 1973, deci la îndemîna autorilor. Mai lipsesc menţionarea volumului *Rumänische Volksmärchen*, Düsseldorf-Köln, 1969, tradus de Felix Karlinger şi Ov. Bîrlea, unele traduceri maghiare din Cezar Petrescu etc. Alteori, notiţele bibliografice sînt incomplete; traducerea *Amintirilor* lui Creangă în portu-

gheză (Lisabona, 1947), semnalată la p. 171, cuprinde şi o prefaţă a lui J. Boutière şi încă patru poveşti, traducerea volumului de teatru al lui Caragiale, apărută la Damasc în 1964, cuprinde nu tot articolul lui Vianu *Caragiale în literatura universală*, ci fragmente din acesta; însă, în general, notiţele bibliografice ale cărţilor apărute în limbi „rare" sînt deficitare, cu lipsuri altfel uşor de remediat (nu se dau, de pildă, numărul de pagini, locul de apariţie, anul — sau nu se menţionează absenţa acestora — la lucrări care apar fără asterisc, deci „văzute" de autoare), transliteraţia nu este unitară, şi, uneori, traducerea titlurilor străine este aproximativă: *Le fratture del calcagno* înseamnă *fracturile*, nu *fractura* (p. 127)!

În fine, există şi probleme speciale, pe care le semnalăm autoarelor în vederea completării lucrării la o nouă ediţie, conform dorinţei exprimate în *Prefaţă*. La p. 120 se menţionează o traducere a *Luceafărului* lui Eminescu în arabă, apărută în Irac în traducerea lui Abdurrazak Ahmed, fără loc de apariţie, 38 p. La p. 174 apare o altă menţiune privind aceeaşi traducere, cu acelaşi titlu, apărută în Siria, la Damasc, fără an şi număr de pagini, în versiunea lui Ahmed Suleiman al-Ahmed. Într-o notiţă din ziarul „Munca" (9 iunie 1964) intitulată *Pe toate meridianele globului*, într-o pagină consacrată lui Eminescu, se menţiona: „tînărul poet progresist sirian Muhammed Suleiman Ahmad, traducătorul *Luceafărului* în limba arabă, apărut în 1962 la Bagdad, sub pseudonimul Abd ar-Razzak Ahmad". Nu cumva e vorba de aceeaşi traducere şi cele două titluri menţionate în bibliografie sînt, de fapt, unul singur?

Evident, o bibliografie de întinderea şi complexitatea celei pe care o prezentăm este o întreprindere extrem de dificilă, care presupune nu numai o muncă ingrată şi răbdătoare, ci şi colaborarea cu un mare număr de specialişti în domenii şi limbi greu accesibile. Poate de aceea nu este suficient ca autoarele să aştepte colaborarea „tuturor acelora care vor avea, bunăvoinţa critică de a ne îmbogăţi de date certe" (p. X), ci o vor căuta ele însele. Pentru că această primă realizare, meritorie şi extrem de utilă, merită să fie dusă mai departe.

M. An.

Ioan Krasko, Nox et solitudo

Este cunoscut faptul că lupta românilor din Transilvania pentru eliberarea lor din cadrul fostului imperiu austro-ungar nu era singulară şi că în ea au fost angrenate şi alte naţiuni, între care şi cea slovacă. Ca o expresie a acestei solidarităţi e de amintit ajutorul avocaţilor slovaci care au susţinut cauza românilor în procesul Memorandului judecat la Budapesta. Dar solidaritatea slovacilor cu românii a avut şi alte consecinţe, unele cu urmări asupra literaturii propriu-zise. Astfel în ultimele decenii ale secolului trecut s-au închis în Slovacia toate şcolile de limbă slovacă şi germană şi tineri studenţi, mai ales cei din familiile cărturarilor şi învăţaţilor sloveni, s-au orientat spre liceele germane din Transilvania. Aşa se face că, spre sfîrşitul secolului, au sosit la Braşov mai mulţi studenţi, printre care şi viitorul poet slovac Ivan Krasko (1876 — 1958), ale cărui începuturi poetice s-au desfăşurat în principal sub zodia lui Eminescu (i-a cunoscut poezia aici, la Braşov).

Poezia lui I. Krasko a fost de mai multe ori cercetată de slaviştii români C. Barboricâ şi Gh. Călin. Dacă revenim asupra aceleiaşi probleme înseamnă că ar fi necesar şi un studiu mai amplu care să depisteze filiaţiile sau analogiile în opera celor doi mari poeţi naţionali. Primul pas în realizarea acestor proiecte îi constituie traducerea operei lui Ivan Krasko sub titlul *Nox et solitudo*, de către C. Barboricâ. Traducerea aproape a întregii opere a poetului slovac presupune nu numai o cunoaştere bună şi profundă a literaturii, dar şi o muncă asiduă şi prelungită de familiarizare cu toate domeniile culturii. În anul 1973, după apariţia traducerii operei lui Ivan Krasko, C. Barboricâ a primit premiul *Hviezdoslav* al Uniunii scriitorilor slovaci pentru întreaga lui activitate în această direcţie.

Deja din primele rînduri ale introducerii la culegerea de versuri ale lui Krasko în româneşte emană dorinţa de a sublinia rudenia (poate prea) strînsă între Eminescu şi Krasko. Dar Eminescu şi Krasko aparţin, se pare, amîndoi unei unităţi spiritual-poetice mai mari. Din studii preliminare, se lasă întrevăzută perspectiva apropierii lui Krasko şi de Bacovia sau chiar de Arghezi în unele laturi. Ivan Krasko, poet simbolist prin excelenţă, e un poet al contradicţiilor, s-ar putea spune simplificînd. În mare, aceste contradicţii ar fi: raportul individ-societate, rolul poetului în viaţa naţiunii, raportul ştiinţă-credinţă. El e depăşit prin opoziţia romantică dintre creator şi societate, adîncind-o. Natura lui fragilă şi simţitoare nu-i

permitea să trăiască inconştient, dar el nu numai că nu crede nici în bunătatea intenţiilor proprii, dar îşi confirmă vinovăţia singur. Se crede omul secolului XX, pentru care nu există decît „haos, incertitudine", „ceaţă groasă". Krasko aparţine şi timpului său concret-naţional prin conştiinţa rolului său de poet. Generaţia lui se deosebea radical de cea precedentă prin pesimism, printr-o conştiinţă tragică a soartei naţiunii, care era pe cale să dispară (după părerea lor). Krasko a trăit profund drama poporului, a naţiunii sale şi el însuşi îşi reproşează puternic că n-a făcut destul pentru salvarea acesteia. Dar nici o latură a poeziei lui nu se poate înţelege fără contradicţia lui umană, atît de tipică omului vremurilor sale. I. Krasko era inginer, avea formaţie ştiinţifică, care l-a înstrăinat de credinţa lui veche, de acasă. Se simte gol, fără apărare şi stabilitate lăuntrică, dar incertitudinea lui nu tinde spre limpezime, ci îl duce spre un mare haos, dezorientare şi chiar nihilism. Krasko nu invocă divinitatea să-l ajute, ci, pentru a găsi o soluţie, el coboară în cea mai adîncă ceaţă şi noapte. Vrea să-şi stăpînească fiorurile nimicniciei omeneşti prin cunoaşterea profundă a deznădejdei sale, încearcă să se autoliniştească prin asceză, prin apel la credinţele orientale. Krasko trăieşte această tragedie (omenească şi naţională) profund personal şi depăşirea ei era însăşi condiţia vieţii lui. Krasko se înseninează în parte numai după ce îşi găseşte un sprijin sentimental în viaţă şi după obţinerea în anul 1918 a independenţei statului cehoslovac. Ceea ce e interesant, opera lui a fost scrisă aproape în întregime pînă la primul război mondial. Una din ultimele sale poezii binecuvintează pe cei care au ştiut să vorbească în zilele mari, dar care au ştiut cînd să tacă. În perioada următoare Krasko publică unele poezii traduse din Eminescu, Coşbuc, Goga şi Arghezi, care rămîn şi astăzi printre cele mai bune traduceri din poezia română.

Tehnica poetică a lui Krasko se caracterizează prin mare concizie şi densitate a expresiei şi a imaginii, prin simplitate, dar şi printr-o mare nuanţare a vocabularului. Poetul lucrează cu puţine elemente stilistice şi de versificaţie — comparaţie, repetiţie, oximoron, eufonie, rime bogate şi melodice, versul regulat şi în parte versul liber; analogiile între planul real şi cel spiritual în poezie, care se contopesc treptat şi făuresc un peisaj lăuntric extraordinar; planurile diferite de timp, unde accentul se pune pe diferenţa între trecut şi prezent şi cîteva din imaginile tipic simboliste, prelucrate însă rigid şi sobru, fără sentimentalitate. Prin acestea, creaţia lui aminteşte foarte mult de o parte a operei lui Bacovia, mai ales prin concizia şi cultul imaginii abia conturate.

Transpunerea universului poetic într-o limbă diferită întîmpină totdeauna multe dificultăţi. Orice traducător intră într-un sistem de valori şi de fenomene concrete ale poeziei şi actul traducerii este de fapt un proces de decizii. Hotărîrile lui nu sînt uşor de depistat în înfăţişarea definitivă a traducerii, pentru că sînt treptat condiţionate reciproc. În ansamblul traducerii se conturează însă o predilecţie vădită pentru anumite valori realizate prin accentuarea unor elemente.

C. Barborică s-a hotărît să-l traducă pe I. Krasko după un studiu îndelungat al principiilor şi constantelor operei lui. Una dintre primele dificultăţi, care a adus diferenţieri între original şi traducere, a fost deosebirea de limbă. Limba română, prin caracterul ei neolatin, e analitică, pe cînd limba slovacă e sintetică. Se pare, deci, că limba slovacă în general are un silabism mai redus decît cea română. Se poate astfel constata o inevitabilă creştere a numărului silabelor versului în traducere, în funcţie de caracterul limbii. Dar numai în parte, pentru că şi concizia expresiunii poetice a lui Krasko a contribuit mult la densitatea versului în original. Spre exemplu, deşi versul lui Krasko *Čnie clivo smútok lesov v tvrdosť večera* are în original 12 silabe, iar în traducere românească 13 (*E melancolic codrul în seara asta rea*), bogăţia semantică a originalului este evident redusă. Traducerea, care încearcă să conserve paralelismul simbolic şi tematic, compoziţia strofică şi tematică, nu dă destulă importanţă stilului eliptic şi imaginii condensate din original. Consecinţa directă a acestei omisiuni este discursivitatea şi prozaizarea. Dar fenomenul menţionat e mai general şi depinde şi de alte cauze. Traducătorul, cum s-a spus, cunoaşte constantele poeziei lui Krasko şi ale poeziei simboliste în general şi este conştient de valoarea unor elemente de formă — cum este, spre exemplu, rima. Poezia lui Krasko dispune de toată varietatea rimei, de la asonanţe, care joacă un rol dintre cele mai însemnate, pînă la rime complicate, ce se întind spre centrul versului, peste mai multe silabe. În afară de funcţia eufonică a rimei, cuvintele rimate constituie şi un fel de metafore verticale. În procesul traducerii se cer rezolvate toate aceste aspecte. Dar, punînd accent mai ales pe aspectul fonic al rimei, traducătorul a fost constrîns să acorde o atenţie mai redusă aspectelor semantice şi stilistice ale originalului. Se poate spune că în traducere discursivitatea stilului creşte spre sfîrşitul versului şi din cauza rimei (necesitatea potrivirii sunetelor şi alegerea cuvintelor). În acelaşi timp, însă, din aceleaşi cauze descreşte regularitatea realizării metrice. Rima este unul din momente, care e în traducere cel mai stabil, cel mai des conservat. Iată, în paralel, cîteva versuri din poezia *Plopi*, traduse *literal* şi în versiunea C. Barborică (versurile traduse literal se redau cu cursive): „*În jurul lor*

o cîmpie largă / În pustă părăsiţi cu chip de mizantropi / *Se lungesc spre cer, mari negri* / Lungiţi spre cer, în negrele sutane; *Tot aşa ca durerile cuiva* / Simboluri de durere ce nu poţi să îngropi; *Muţi stau în cercul strîns* / Încremeniţi şi muţi, spăimîntători ciclopi". Se vede astfel cum dorinţa de a conserva rima în traducere a dus la adăugarea unor amănunte, imagini, expresii etc., inexistente în original. Discursivitatea stilului traducerii şi modul explicit de a se exprima aduce cu sine şi o altă problemă — aceea a vocabularului poetic. Nu numai că acesta se îmbogăţeşte sensibil, împotriva poeticii simboliste şi a lui Krasko, dar în general se suprasolicită expresivitatea cuvîntului. Numai un exemplu din poezia *Balada*, în care poetul vorbeşte în mod indirect, evaziv, despre sine: „Deşi să plouă începuse dimineaţa / cineva suspinînd pornise de vale. / (Eu ştiu şi cine, cu ce dorinţi smintite)". Expresia *cu ce dorinţi smintite* din ultimul vers nu există în original, ceea ce duce la amplificarea textului, dar şi la reducerea sugestivităţii versului, la modernizarea expresivităţii originalului, îndepărtîndu-se astfel de poetica lui Krasko (literal, ultimul vers sună astfel: *Eu ştiu cel mai bine cine, eu ştiu sigur ...*)

Citatele de mai sus arată că traducerea n-a putut depăşi anumite contradicţii între exprimarea explicită care duce la prozaizarea textului şi invers, la simplificare şi reducere, duse pînă la sărăcirea imaginii. Singura soluţie se pare a fi o expresie intensiv imagistică, eliptică.

Principiul esenţial de lucru al traducătorului, care pare a-l fi orientat între diferite niveluri ale originalului, n-a constat în transpunerea *mot à mot*, ci de a găsi un mod de a prinde şi de a subjuga cît mai multe unghiuri şi trăsături ale originalului, punînd un accent deosebit pe formă. E posibil că tocmai acest mod maximalistic îl conduce cîteodată la situaţii cînd soluţia lui nu e cu totul adecvată spiritului şi nici calităţilor concrete ale originalului. În totalitatea principiilor călăuzitoare ale traducătorului intră şi alte elemente, între care o anumită distanţă existentă între receptorul de azi şi opera artistică, care în cazul acesta aparţine istoriei, trecutului, deşi nu prea îndepărtat, dar relativ sensibil.

Cercetînd traducerea din acest punct de vedere, se pot întîlni unele schimbări, care se explică prin optica actuală a traducătorului, animat de dorinţa de a mări expresivitatea textului. Acesta duce, între altele, la omiterea pronumelor indefinite şi a diferitelor nuanţe şi sugestii, la schimbarea unor comparaţii în metafore etc. Opera simbolistului slovac este transpusă în felul acesta într-o epocă mai apropiată, e modernizată, ceea ce poate reprezenta un drept al traducătorului (care vădeşte în acest sens o concepţie proprie şi originală), dar comportă şi anume riscuri. Traducerea operei lui Ivan Krasko nu se apropie de normele simbolismului românesc, deşi, cum s-a spus, originalul vădeşte unele filiaţii interesante. Faptul acesta însă nu înseamnă că traducerea n-a reuşit să transmită, în parte, atmosfera poetică a originalului şi mai ales marea dramă lăuntrică a lui Ivan Krasko.

Libăsa Vajdová
Institutul de ştiinţa literaturii
din Bratislava

„Limbă și literatură", nr. 1 (1975)

Publicație eclectică interesînd deopotrivă istoria literară, lingvistica și pedagogia, „Limbă și literatură" nu are mai puțin un profil distinct și un public anume, care este cel al școlii, mai exact al profesorilor de limba și literatura română. Îmbinate astfel după un criteriu exterior, cele trei domenii au comun — în publicația amintită — cerința ca subiectele, punctul de vedere și modul de tratare să fie în limitele necesităților și puterii de asimilare ale școlii, deci nici subiecte prea mărunte, nici ipoteze de lucru neverificate încă, nici un tehnicism îngust, inaccesibil cercului larg de cititori. În esență, materialele publicate aici trebuie să fie un ghid, un auxiliar al profesorului de limba și literatura română în pregătirea orelor sale; această condiție este îndeplinită, în mare, de articolele de istorie și critică literară, singurele de care ne ocupăm aici, pe care ni le prezintă ultimul număr al revistei Societății de științe filologice, intrată în al douăzecilea an de apariție (jubileul a trecut neobservat atît de redactori, cît și de autoritățile școlare). La rubrica *Teorie, critică, istorie literară* se publică studiile *Eminescu și mitul pădurii* de Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Începuturile unui procedeu narativ: martorul*, fragment probabil dintr-un studiu mai amplu în care Silvian Iosifescu întreprinde o interesantă analiză stilistică în genul celei a lui Auerbach, *Ion Minulescu și G. Bacovia despre poezie și „poezia nouă"* de D. Micu, sinteză foarte utilă pentru definirea poziției teoretice a doi dintre cei mai importanți poeți simboliști, supuși adesea unor false interpretări, precum și două articole ale unor colaboratori mai puțin cunoscuți, Nicolae Cârlan (*Gîndirea artistică a lui A. I. Odobescu*) și Sultana Craia (*Periplul poetic al lui Alexandru Philippide*). Ambele aduc un material bogat de date și sugestii, ambele au titluri neîndemînatice („gîndirea artistică" e de fapt schița de teorie a artei și în special a literaturii care se poate reconstitui din diferitele afirmații fragmentare ale lui Odobescu, iar „periplul poetic" înseamnă „tema călătoriei" ca o constantă definitorie a poeziei lui Philippide) și stîngăcii, însă ambele sînt utile nu numai profesorului ci și istoricului literar. Într-o secțiune „aplicativă", intitulată *Analize de text*, sînt inserate materiale eterogene, vizînd fie o operă în întregime (Adriana Niculiu despre *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* de Camil Petrescu), fie un anume text, o poezie de regulă (Gh. Chivu despre *Riga Crypto și lapona Enigel* de I. Barbu, Felicia Giurgiu despre *Sfîrșit de an* de Blaga, Mădălina Dumitrescu despre *Mărul* de M.R. Paraschivescu), unul singur reprezentînd proza (B. Cazacu despre *Întîlnirea din pămînturi* de M. Preda).

Rubrica de *Recenzii* și *Note* cuprinde și ea materiale interesînd literatura, în general prezentări fără puncte de vedere critice, utile însă ca îndreptar de lectură (D. Murărașu prezintă primul volum al ediției de *Articole și traduceri* de Emiescu, Stancu Ilin prezintă cartea lui Al. Oprea *Mitul „faurului aburit"*, D. Vatamaniuc recenzează *Indicele bibliografic al revistei „Familia"* etc.). Ni se pare că unele aprecieri puteau fi mai puțin complezente (buna ediție Kogălniceanu îngrijită de Dan Simonescu nu este totuși „un model de ediție științifică", cum afirmă Gh. Bulgăr, de vreme ce i s-au făcut unele obiecții de noi înșine, în această revistă, și de M. Berza și M. Zaciu în „Manuscriptum", nr. 2, 1975), iar alteori obiecțiile critice erau mai mult decît necesare (în cazul culegerii de studii *Sinteze de literatură română*, recenzată de I. Hangiu, culegere care cuprinde multe materiale mediocre și chiar superficiale, deși semnate de nume cu rezonanță).

La *Cronică*, revista publică textul unei scurte conferințe pe care I. C. Chițimia a rostit-o în cadrul unei ședințe comemorative consacrate lui N. Cartojan de către filiala București a Societății de științe filologice (*N. Cartojan în istoriografia literară românească*). În general, un număr bogat, cu materiale interesante nu numai pentru profesori, ci pentru toți cititorii preocupați de studiul literaturii. În afara absenței totale a preocupării pentru predarea modernă, dintr-un punct de vedere sintetic evoluționist, a literaturii române vechi, mai remarcăm însă că aproape toți colaboratorii publicației sînt bucureșteni.

Mircea Anghelescu

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 4, p 595-599, București, 1975

„România literară", nr. 20/15 mai — nr. 327 aug. 1975

„Pentru o mai activă prezență în actualitatea literară", „România literară" a organizat în paginile sale, începînd cu nr. 20/15 mai 1975, o dezbatere asupra unor aspecte ale Poeziei, Prozei, Dramaturgiei și Criticii literare contemporane [1]. Dat fiind caracterul liber al discuțiilor (o anchetă ar fi fost poate mai concludentă), precum și diversitatea participanților (critici, poeți, prozatori, dramaturgi, cronicari teatrali), punctele de vedere cuprinse în acest cadru nu pot defini, într-o imagine unitară și sintetică, literatura actuală. Totuși principalele probleme care stau în fața literaturii de azi se impun prin frecvența și constanța cu care apar. Mai întîi, o constatare de ordin statistic, ca argument pentru stabilirea relației de raportare între compartimentele literaturii: trei numere sînt dedicate poeziei, șapte prozei, două dramaturgiei. Verificată statistic, ideea pe care, probabil, grupajul despre critică o va sublinia, este aceea că literatura de astăzi traversează un moment de dominare a prozei, a romanului. Deplasarea accentului spre proză poate fi urmărită și în articolele asupra poeziei, care, într-un consens unanim, fac din diverse perspective bilanțul unei generații de poeți (Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Marin Sorescu, Ana Blandiana ș.a.) care și-a spus deja cuvîntul. Tranziția spre o nouă generație, destul de puțin vizibilă încă, apare la Dinu Flămînd (*Poezia ca adresare*, nr. 22/29 mai), într-o tentativă de a-i fixa chiar profilul: „această nouă promoție lirică are un cult deosebit pentru formă, [...], poezia este îngrijită, interesantă mai cu seamă pentru cel ce are răbdarea s-o analizeze în perimetrul ei strict, în cadrul ambițiilor estetice pe care și le formulează mai mult implicit, decît manifest". În această nouă generație sînt cuprinși: Cezar Ivănescu, Dan Verona, Mircea Dinescu, Dorin Tudoran, Dumitru M. Ion, Adrian Popescu, Horia Bădescu și alții. I se poate reproșa lui Dinu Flămînd lipsa de rigoare în folosirea unor termeni, acela de *discurs*, spre exemplu, care face neclare disocierile, dar încercarea sa de a surprinde mutațiile fenomenului poetic ni se pare opinia cea mai interesantă în legătură cu poezia actuală. Dragoș Vrînceanu, Aurel Martin (dar ideea apare în aproape toate articolele) comentează valențele noi ale poeziei patriotice, pe care o consideră dominantă și caracteristică în lirica ultimilor decenii. Tradiția poeziei patriotice, urmărite începînd cu generația de la 1848, este continuu invocată. Implicațiile termenului de *tradiție* sînt analizate de Laurențiu Ulici (*Între tradiție și ... tradiție*, nr. 21 din 22 mai) care denunță în cultivarea cu ostentație a unui anume „tradiționalism", o tendință evazionistă din poezia contemporană. O afirmație destul de ușor de contestat în formularea respectivă poate fi citită în articolul lui Mircea Iorgulescu (*Aplicația tipică*, nr. 21/22 mai): „dacă ar fi să numesc direcția cea mai recentă a poeziei noastre contemporane, m-aș referi la apariția unei poezii de factură deschis socială și politică, într-o bună tradiție, dealtfel, a liricii naționale". Nu poate fi numită drept „cea mai recentă" o direcție dominantă în ultimul deceniu.

Opinii pe marginea unei sociologii a poeziei sînt cuprinse în articolele lui Victor Felea (*Cunoașterea poetică*, nr. 20/15 mai) și Valeriu Râpeanu (*Elemente noi în relația cu publicul*, nr. 22, din 29 mai). Valeriu Râpeanu sesizează unul dintre efectele tehnicismului contemporan asupra poeziei, care tinde să-și piardă caracterul de operă, de literatură, în favoarea spectacolului.

18 articole alcătuiesc grupajul destinat prozei. Simpla enumerare a cîtorva titluri (aproape toate putînd fi citate în acest sens) — Alecu Ivan Ghilia, *Reporterul-personaj de roman*, nr. 23/5 iunie; A. Buzura, *Sursele noului*, nr. 23/5 iunie; Radu Petrescu, *Trăire contemporană*, nr. 24/12 iunie; Mihai Gafița, *Istorie, document, spectacol*, nr. 25/19 iunie; Traian Podgoreanu, *Roman și istorie*, nr. 26/26 iunie; Eugenia Tudor Anton, *Fapt de viață și transfigurare artistică*, nr. 26/26 iunie; Francisc Păcurariu, *Literatură, istorie, actualitate*, nr. 30/24 iulie — verifică o afirmație a lui Platon Pardău (*Inima omenească și dilemele ei*, nr. 25/19 iunie): „Nu știu dacă în discuția noastră despre problemele actuale ale prozei românești contemporane prepondereță de interes o au atît modalitățile, stilurile poetice ori nepoetice, directe ori indirecte, realiste ori parabolice, cît această conștiință a scriitorului de a fi echitabil, de a trudi, nădăjduind să găsească, să înțeleagă, să-și aducă partea sa de adevăr, la adevărul deschis al epocii". Sinceritatea de atitudine, abordarea deschisă a tuturor problemelor timpului nostru, sînt unanim acceptate drept cauză esențială a momentului de maturitate artistică pe care-l parcurge proza actuală. Realismul deschis al prozei obligă scriitorul la o adecvare la principalele linii de forță ale secolului: știința și politica. În formulări apropiate, afirmația poate fi

---

[1] Comentariul nostru se va rezuma la grupajele dedicate poeziei, prozei, dramaturgiei, dezbaterea nefiind încheiată în clipa în care scriem aceste rînduri.

întîlnită în majoritatea articolelor, constituind ideea esențială la Corneliu Ștefanache, Platon Pardău sau Augustin Buzura.

Referirile mai concrete la dezvoltarea romanului nu lipsesc. Val Condurache asociază romanul contemporan cu cel interbelic, ambele reprezentînd prin realizarea artistică excepțională, dar și prin calitatea mesajului uman, două vîrste de aur ale prozei românești. Mihai Gafița, subscriind la ideea dominației prozei în contextul literaturii de astăzi, remarcă aportul criticii: „efortul criticii a fost predominant în a da pondere criteriului *estetic* în judecarea fenomenelor prozei, în a legitima formule și tehnici diverse, stiluri și structuri epice cît mai variate; paralel se remarcă atenția pentru acele cărți care abordau, cu îndrăzneală și cu optici contrazicînd ortodoxii considerate definitive, sectoare ale realității, momente sociale, personaje sau atitudini civice cu totul în afara mediei".

Tendințele și ierarhiile valorice sînt abordate cu prudență. Francisc Păcurariu propune, fără pretenția de a acoperi întreaga arie a romanului, cîteva configurații mai generale, a căror caracteristică de ansamblu este „înclinarea spre *forma deschisă*, permițînd o schimbare rapidă a unghiului analizei sau relatării, o cuprindere mai elastică a unor zone eterogene ale realității și o intersectare mai sugestivă": 1) opțiunea pentru construcția epică amplă, în genul romanelor călinesciene, întîlnită, între alții, la Titus Popovici sau Mircea Mincu; 2) romanele construite din perspectiva unui martor (Z. Stancu, Marin Preda); 3) romanele ce cultivă pitorescul și plasticitatea expresiei (Eugen Barbu, Fănuș Neagu); 4) romanele care analizează realitatea prin schimbări rapide de unghiuri, prin comunicarea relatării în secvențe parțiale, intersectate și incomplete (D. R. Popescu).

Mai puțin inspirată este ierarhia de valori stabilită de Nicolae Ciobanu (*Determinări valorice*, nr. 24/12 iunie): 1) prozatori de primă mărime (M. Preda, L. Fulga, E. Barbu, D. R. Popescu, Fănuș Neagu, N. Breban, Al. Ivasiuc, A. Buzura.); 2) autori care „se ivesc și acționează sub coronamentul operei contemporanilor lor de primă mărime". Epigonismul acesta are mai multe faze, cazul cel mai fericit fiind acela cînd prozatorii stau doar cu primul volum în sfera de influență a primei categorii. 3) scriitori neîncadrabili (Mircea Horia Simionescu, Sorin Titel, Mircea Ciobanu, Nicolae Damian). Prozatorul cel mai frecvent amintit este Marin Preda. Două articole ale grupajului sînt, dealtfel, dedicate ultimului său roman, *Delirul*.

Punctul de plecare al discuțiilor despre dramaturgie îl constituie acceptarea faptului că teatrul, comparativ cu poezia și proza, nu a atins încă treapta împlinirii sale artistice. Ca și Marin Sorescu (*Text și pretext*, nr. 31/31 iulie), Dumitru Solomon (*În domeniul adevărului*, nr. 32/7 august) consideră că una din cauzele acestei situații ar fi insuficienta atenție acordată de critica literară teatrului. Dată fiind modalitatea de existență a dramaturgiei, ca text literar și ca spectacol scenic, critica evită în general să intervină: „N-ar strica, atunci cînd apare o carte de teatru, să nu treacă neobservată, să intre și ea în cronica literară ca-n brînză, cum intră plachetele de versuri, toate prozele, toate reportajele. N-ar strica să apară piese întîi scrise, iar nu întîi jucate, că teatrul nu e revistă (teatru de revistă, să depindă de corpul de balet) [...]. Cine vrea dramaturgie mare să și-o facă!" (Marin Sorescu, *art. cit.*).

Disocierea între *text* și *spectacol* constituie, cu o insistență ce pare nejustificată, ideea cea mai mult comentată. Nu fără intenții polemice, Marin Sorescu și Marius Robescu (*Condiția genului*, nr. 32/7 august) pledează pentru respectarea textului scris (a indicațiilor autorului) și nu pentru modificarea lui în diferite versiuni regizorale. Două idei mai pot fi reținute. Prima, aparținîndu-i lui Dumitru Solomon, se referă la trăsătura definitorie a teatrului actual: acesta nu mai stă sub semnul *ilustrativismului*, ci își revendică o dimensiune poetică, *metaforică*. A doua este de fapt obiecția față de întrebuințarea termenului „tezism" în a defini literatura contemporană (Paul Everac, *Despre esențial în dramaturgie*, nr. 32/7 august; Mihai Nadin., *Angajarea dramaturgului*, nr. 31/31 iulie). Disputa în jurul „tezismului" fiind, de aproape un secol, încheiată, aplicarea termenului la contextul contemporan trebuie făcută cu prudență și cu precizările necesare.

Mioara Apolzan

„Argeș", 100

Revista social-culturală a Comitetului Județean pentru cultură și educație socialistă Argeș — cum însăși se subintitulează — și-a sărbătorit recent (în nr. 2, iunie 1975) cea de-a 100-a apariție. Cifra — mai mult rotundă decît mare — este mai semnificativă cantitativ dacă ți-aruncî

privirea în colțul din dreapta sus al primei pagini : *anul X*. Puținătatea numerică este așadar răzbunată cronologic. Însă adevărata dimensiune a revistei este, desigur, măsurabilă calitativ, ca orice producție culturală, chiar dacă acest din urmă criteriu necesită, ca pe o inerență, suportul cantitativ. Și este un fapt recunoscut că publicația deține un binemeritat prestigiu din vîrsta apariției sale mensuale. Revista a fost și continuă să fie una dintre cele mai complete reviste românești de cultură de azi. Numărul jubiliar are un aspect enciclopedic, însă nu eteroclit, prin confluența politică și etică superioară a compartimentelor sale. Faptul semnalat se înscrie ca una din constantele revistei de-a lungul unui deceniu de apariție. Răsfoind-o numai, adulmeci un fel de emulație a problemelor, o competiție pentru intrarea în pagină a cît mai multor aspecte semnificative ale vieții culturale argeșene, românești și universale.

Un editorial este dedicat vizitei tov. Nicolae Ceaușescu și a tov. Todor Jivkov la Pitești, ca și altor evenimente istorice din calendarul lunii mai ; două pagini sînt închinate memoriei voievodului Mihai Viteazu în articole semnate de istorici cu bun condei de povestitor (Dumitru Almaș, Manole Neagoe) ; nu lipsește rubrica de știință, cum și cele de sociologie, învățămînt, sport etc.

Sigur că ponderea, și în acest număr, o deține partea literară artistică. Semnalăm ca deosebit de fructuoase paginile scrise în jurul baladei *Meșterului Manole*, sub semnătura unor specialiști mai vechi sau mai noi în meserie : Gh. Vrabie, George Muntean, Adriana Rujan. Interesante sînt considerațiile lui S. I. Nicolaescu asupra aspectelor inspirației și construcției mitice în poezia lui Ștefan Aug. Doinaș. Fertilă și utilă ni s-a părut ancheta revistei pe tema *Revistele din provincie și cultura socialistă*, care încearcă să surprindă din diverse puncte de vedere particularitatea publicațiilor din țară în contextul revuistic românesc actual, să spulbere unele idei preconcepute și să impulsioneze activitatea revistelor de provincie. Sectorul de beletristică este complex în latura temporală, incluzînd autori de toate vîrstele biologice și artistice, de la elevul debutant la poetul consacrat.

Revista încearcă, și reușește într-o oarecare măsură, în ciuda apariției sale trimestriale, să țină cronica la zi a manifestărilor culturale și artistice celor mai notabile ale municipiului și ale județului (teatru, muzică, plastică, activitate culturală de masă etc.).

Numărul 100 al revistei ,,Argeș" este semnul unei consecvențe, jubileul unei activități cu totul remarcabile, prilej al unei meritate *laudatio* pentru toți cei care ,,lucră ș-ostenesc" la ,,facerea" revistei.

Nicolae Mecu

„Synthesis", I (1974)

A apărut primul volum al anuarului ,,Synthesis", publicație a Academiei de Științe Sociale și Politice din R. S. România și a Comitetului Național de literatură comparată, cuprinzînd materialele prezentate la Colocviul internațional de literatură comparată care a avut loc la București, în septembrie 1974, cu tema *Luminile și romantismul : continuitate sau discontinuitate*. Participarea masivă a comparatiștilor români, care au prezentat aici un mare număr de comunicări pe teme prioritare, de importanță teoretică, sau bazate pe cercetări interdisciplinare, de sociologie aplicată fenomenului literar etc., face ca acest prim volum să ofere o imagine reprezentativă asupra dezvoltării disciplinei respective în România. Dintre numeroasele materiale menționăm : Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Littérature comparée — Histoire des idées* ; Al. Balaci, *Traits caractéristiques du romantisme italien* ; Al. Dima, *Le comparatisme dans le cadre de la science litteraire et de l'étude du specifique national* ; Adrian Marino, *Au carrefour des Lumières. Transformations du concept de « Littérature »* ; Ion Zamfirescu, *La littérature comparée dans le contexte de la culture roumaine moderne et contemporaine* ; Romul Munteanu, *L'idée de génie à l'époque des Lumiéres et du Sturm und Drang* ; Paul Cornea, *Les « lumières » roumaines et du leur image dans l'historiographie actuelle* ; Al. Duțu, *L'étude comparée des modèles culturels et des formes d'universalité* ; D. Păcurariu, *Le romantisme roumain : essai de périodisation* etc. Volumul cuprinde și studii ale unor cunoscuți comparatiști străini, participanți la colocviul amintit (David H. Malone — Los Angeles — *Comparative Litterature and Interdisciplinary Research* ; D. F. Markov — Moscova Проблемы теории сравнительного литературоведения в связи с исследованием художественных течений XX века ; G. Dimov — Sofia — *Quelques problèmes actuels de l'étude comparée de la litterature* ; Roger

Bauer — München — *La « nouvelle école » romantique, jugée par la critique viennoise*; Eric D. Tappe — Londra — *Victorian Glimpses of Romanian Litterature* etc.), fapt care atestă nu numai interesul de care s-a bucurat această manifestare pe plan științific internațional, ci și prestigiul de care se bucură comparatismul românesc.

Anuarul se încheie cu o scurtă (poate prea scurtă) rubrică de recenzii și o cronică a vieții științifice internaționale. Ar fi poate indicat ca următoarele volume să includă, pe lîngă o prezentare mai largă a cercetării românești de comparatism literar, și o bibliografie a studiilor românești apărute în cursul anului precedent. Prezentarea traducerilor unor cărți străine ni se pare însă superfluă. În orice caz, primul volum al buletinului „Synthesis" este o apariție de prestigiu, o oglindă remarcabilă a cercetării literare românești de astăzi.

Mircea Anghelescu

Probleme actuale ale criticii literare

În continuarea dezbaterilor pe care le organizează Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", în legătură cu diverse aspecte ale dezvoltării literaturii, artei şi criticii, a avut loc recent o sesiune ştiinţifică privitoare la *Problemele fundamentale ale criticii marxiste*. Cele şase comunicări prezentate şi discuţiile ce le-au urmat au evidenţiat faptul că ansamblul vieţii noastre social-politice şi culturale crează cadrul abordării principale a problemelor cu care este confruntată mişcarea noastră literară actuală şi clarificării criteriilor cu care investigăm şi apreciem fenomenele din acest domeniu. Astfel, au fost reanalizate cîteva *Teze privind bazele filozofice ale criticii marxiste* (Nicolae Balotă), s-a încercat o formulare mai complexă a *Conceptului de critică marxistă*, văzut în perspectiva dezvoltării acesteia pe durata unui secol (Adriana Mitescu), discutîndu-se *Pe marginea unei teze a esteticii lui Georg Lucaćks* (Viorica Nişcov), trecîndu-se apoi la examinarea raportului dintre *Critică şi accesibilitate* în etapa actuală a societăţii noastre (Marcel Duţă), la discutarea pe concret a unora dintre *Cerinţele actuale ale cercetării literare* (George Muntean), examinîndu-se în acelaşi timp o seamă dintre *Controversele criticii* şi repercusiunile lor asupra vieţii noastre literare (Florin Mihăilescu) etc., ceea ce a permis o investigare relativ amplă a modului în care principiile criticii marxiste sînt înţelese şi aplicate în cercetare şi în viaţa literară curentă, pentru ierarhizarea cuvenită a valorilor şi promovarea motivată a acestora etc. S-a reafirmat, pe bază de fapte, cerinţa îmbinării dintre cercetarea teoretică şi examinarea în concret a fenomenelor literare, obligaţia istoricului şi a criticului literar, a cercetătorului în general, de a fi un om politic, în sensul de a fi înarmat cu o gîndire şi orientare politică supla, adecvată cerinţelor contemporaneităţii, cu o înţelegere dialectică, patriotică şi cetăţenească a problemelor analizate, cu o viziune racordată constant la ansamblul vieţii noastre actuale şi la contemporaneitate în general. Caracterul militant al criticii româneşti actuale, puterea ei de a interveni în mişcarea literară şi de a contribui la desfăşurarea ei normală, nevoia cunoaşterii fenomenelor în amploarea complexităţii lor etc. au fost examinate în spirit critic şi autocritic, într-o perspectivă corespunzătoare.

Cunoaşterea completă a literaturii naţionale şi raportarea ei suplă la cele europene şi extraeuropene, conştiinţa vie că prin scriitorii noştri de primă mărime ne înscriem în universalitate, la a cărei diversificare contribuim indiscutabil, e o altă obligaţie ce decurge cu stringenţă din statutul acestei îndeletniciri. Paşii înainte pe care-i înscrie cercetarea noastră literară sînt astfel tot mai intens condiţionaţi de cunoaşterea complexităţii fenomenelor, de înţelegerea critică şi de experimentarea judicioasă a metodelor şi mijloacelor de cercetare din întreaga lume, de situarea elastică şi comprehensivă faţă de acestea, de fermitatea atitudinii critice creatoare de pe care ne situăm faţă de ele, propunînd, în acelaşi timp, propriul nostru punct de vedere şi militînd pentru impunerea lui.

Situarea în miezul contemporaneităţii şi afirmarea punctului de vedere românesc în context internaţional devine astfel un act patriotic dintre cele mai relevante pentru cercetătorul literar, un mijloc de a se înscrie în lupta pentru cunoaşterea tezaurului culturii române în lume. Urmărirea fluxului literaturii noastre prin vreme, corelarea acesteia cu cele ale altor popoare, cu care se întrepătrunde, coincide, se influenţează reciproc sau se află în semnificative paralele, generează noi probleme, necesităţi şi uneori dificultăţi, presupun noi sinteze, monografii, ediţii, dicţionare, bibliografii şi alte instrumente de lucru şi de cunoaştere. Este încă o explicaţie a nevoii stringente a unor astfel şi alt fel de tipuri de lucrări, multe în faze incipiente sau chiar de eternizante deziderate.

De aceea, coordonarea de ramură, care se încearcă, se cuvine să fie mai strînsă, deopotrivă la nivel instituţional şi naţional, pentru corelarea eforturilor şi eşalonarea urgenţelor pentru distribuirea mai echitabilă a forţelor şi dezbaterea pe multiple planuri a diverselor aspecte ale cercetării. Orientarea

mai suplă a planurilor de cercetare și de editare, stabilirea complexă a metodologiilor de lucru și a ordinii de priorități, ar fi de natură să stimuleze și să diversifice preocupările în acest domeniu, să-l implice și mai intens în contemporaneitate.

Accentuarea caracterului activ al criticii și cercetării, evidențierea coordonatei lor anticipative și mai ales stimularea încrederii în rezultatele ce se pot obține sînt de natură să impulsioneze eforturile pentru cuprinderea contemporană a acestui domeniu. Iar criticul și cercetătorul sînt datori să înlesnească fenomenelor literare posibilitatea de a-și releva răspunsurile și reacțiile lor față de actualitate, de a se integra mișcării dialectice a acesteia. De unde, nevoia abordării lucide, complexe, la nivelul cel mai înalt cu putință, a fenomenelor studiate, necesitatea de a le face accesibile și a reliefa ferm (uneori printre multe inerții și prejudecăți) rezultatele la care am ajuns, punctele de vedere pe care le credem îndreptățite. Încît criticul sau cercetătorul se cuvine să fie un om al cetății și un combatant. Astfel, dezbaterea a fost un prilej de accentuare a rolului criticii și cercetării literare în etapa actuală, de a reliefa coordonatele lor sociale și obligația de a fi mereu în pas cu epoca, constituind un bilanț și un preambul al celei următoare pe care o pregătește Institutul, dedicată problemelor literaturii române contemporane.

George Muntean

Simpozion româno-bulgar

În cadrul acordului cultural româno-bulgar, în zilele de 21 și 22 mai a.c., a avut loc la Sofia un simpozion cu 18 referate pe tema *Relațiilor literare româno-bulgare în secolul al XIX-lea*, la care au participat cercetători științifici de la Academiile română și bulgară, precum și cadre didactice universitare. Simpozionul a fost deschis de dr. T. Jecev, directorul Institutului de literatură al Academiei din Sofia, de prof. univ. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, director al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" și de prof. G. Dimov.

Cercetătorii români și bulgari au susținut comunicări individuale pe teme simetrice. Unele au avut un caracter teoretic: prof. Paul Cornea și prof. Krîsto Ghenov au adus noi precizări privind romantismul în literaturile română și bulgară, prof. G. Dimov și cercetător principal dr. Mircea Anghelescu au vorbit despre tendințele național-patriotice în formarea literaturilor română și bulgară, cercetătorii principali Ilia Konev și Elena Siupiur s-au ocupat de trăsăturile tipologice ale literaturilor română și bulgară la începutul secolului al XIX-lea. Alte comunicări s-au axat pe literatură comparată: prof. Valentin Chelaru a făcut o comparație tipologică între Ivan Vazov și Vasile Alecsandri, iar Dumitru Zavera și prof. Penio Rusev între Anton Pann și Petko Slaveikov. Comunicări cu un caracter istorico-literar concret au fost cele ale prof. Constantin, Velichi și Trendafil Krăstanov, care au vorbit despre G. Peșakov; ale Rodicăi Florea — despre scriitorii români din secolul al XIX-lea și Bulgaria — Nadejdei Dragova — despre piesele cu subiect bulgăresc ale lui Iorgu Caragiale — Elenei Siupiur — despre emigrația revoluționară bulgară în România — a lui Ilia Todorov — despre poetul bulgar născut în România, D. Veliksin — a lui Mihai Moraru — despre povestirea didactică și moralizatoare în literatura română și bulgară la începutul secolului al XIX-lea. La discuții, toți participanții (Paul Cornea, Kr. Ghenov, Mircea Anghelescu, Ilia Konev, Nadejda Dragova, Valentin Chelaru, Constantin Velichi, Penio Rusev etc.) au subliniat atmosfera favorabilă de lucru în care s-au desfășurat lucrările simpozionului și cîștigurile sale științifice evidente. S-a remarcat punerea în circulație a unor materiale documentare inedite, un vast material informativ (în comunicările lui Trendafil Krăstanov, Ivan Todorov, ale Nadejdei Dragova, Rodicăi Florea), precum și faptul că discuția a depășit stadiul explorării relațiilor de amănunt, ajungînd la generalizări tipologice de interes mai larg pentru studiul comparatist al literaturilor balcanice. Participanții bulgari (I. Konev, G. Dimov, N. Dragova) au manifestat dorința de a continua aceste întîlniri în viitor, considerînd contactul direct între delegațiile română și bulgară un mijloc eficient de informare și de cunoaștere reciprocă.

În seara zilei de 22 mai au continuat discuțiile între cele două delegații referitoare la editarea volumului dedicat simpozionului. Partea bulgară, prin T. Jecev, directorul Institutului, a propus editarea simultană a două volume, în română și bulgară, responsabilitatea editării fiecăreia revenind părții respective. Partea română, prin prof. Zoe Dumitrescu Bușulenga, vicepreședinte al ASSP, a propus editarea unui singur volum, în care comunicările să fie tipărite fiecare în cîte o limbă de circulație internațională (franceză, rusă, engleză sau germană), la alegerea autorilor, cu cîte un rezumat amplu în română sau bulgară.

În după amiaza zilei de 22 mai a.c., a avut loc o manifestare festivă închinată lui Mihai Eminescu cu ocazia împlinirii a 125 ani de la naștere. Au vorbit: prof. univ. Zoe

Dumitrescu Bușulenga — *Poezie și personalitate la M. Eminescu*, Ilia Konev — *Hristo Botev și M. Eminescu* și Nadejda Dragova — *Eminescu în trupa lui Iorgu Caragiale la Brăila*.

Rodica Florea

Zilele culturii călinesciene

Între 5—8 iunie s-a desfășurat în municipiul Gheorghe Gheorghiu-Dej a VII-a ediție a „Zilelor culturii călinesciene". Manifestare de prestigiu ce a depășit de mult interesul local, a reunit și în acest an nume de prestigiu ale vieții noastre cultural-artistice — poeți, critici, profesori universitari, cercetători. Cu deosebire la recenta ediție, „Zilele culturii călinesciene" au luat forma unui adevărat festival literar-artistic, cu un program complex ce a cuprins: recitaluri de poezie (Ion Horea, Florin Mugur, Const. Th. Ciobanu, Sergiu Adam, Horia Gane, Gh. Izbășescu, Octavian Voicu și alții), lansări de cărți, spectacole de teatru (un montaj din dramatizarea *Scrinului negru*, realizată de Gh. Izbășescu); două colocvii cu oamenii muncii de la Trustul de Construcții industriale și de la Combinatul Petrochimic Borzești, pe tema *Industrie și spiritualitate*; ședințări literare în localitățile Oituz, Cașin.

Interesantă a fost mai ales ziua dedicată sesiunii de comunicări (organizată, ca de obicei, pe secții), la care au participat cadre didactice din localitate, precum și invitații — critici, profesori universitari, cercetători. Tema secției de literatură contemporană (condusă de N. Manolescu), *Tehnici moderne de analiză a literaturii*, a prilejuit un interesant schimb de opinii, realizînd un dialog, nu lipsit de accente polemice, între public și autorii comunicărilor (prof. dr. doc. Solomon Marcus, lect. univ. Al. Călinescu, prof. Olimpia Pilipăuțeanu, prof. Eugenia Metoni, cercet. Mioara Apolzan). Coordonată de Constantin Crișan, secția de sociologie a literaturii și-a propus să dezbată probleme legate de *Literatura contemporană și gustul publicului școlar*. La discuțiile despre *Aspecte ale limbii poetice românești* (secția de limbă literară, coordonată de prof. univ. Gavril Istrati) au participat, între alții, cercet. Valentin Tașcu, lect. univ. Dumitru Irimia, prof. Const. Th. Ciobanu, prof. emerit Marin Cosmescu, prof. Aristotel Pilipăuțeanu. Între invitații de onoare, acad. Al. Balaci și Alice Vera Călinescu. Ca un omagiu adus lui G. Călinescu, patronul spiritual al orașului, menționăm apariția unui număr special al „Jurnalului literar", în care este publicat și testamentul inedit al lui G. Călinescu.

Eforturile speciale din acest an ale organizatorilor ne fac să așteptăm următoarea ediție cu același interes.

Românii și marea

Între 22 și 28 septembrie 1975 a avut loc în stațiunea Mangalia cel de al XV-lea colocviu al Societății „M. Eminescu" (societate a studenților în limba română și a cadrelor didactice de la Universitatea din Freiburg, R.F. Germania), organizat în colaborare cu Universitatea Al. I. Cuza din Iași și cu Muzeul arheologic din Constanța, avînd ca temă „Românii și marea". Au luat parte mai mult de optzeci de specialiști în istorie, filologie, literatură, artă și alte discipline înrudite, atît din țară cît și de peste hotare (R.F. Germania, R.P. Polonă, Statele Unite, Bulgaria, R.S.F. Iugoslavia, Grecia, Italia), printre care prof. W. Th. Elwert (Mainz), prof. Erich Köhler (Freiburg), Hans Martin Gauger, Paul Miron etc.

Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" a fost reprezentat prin directorul său, prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, membru corespondent al Academiei, care a prezentat în ședința plenară comunicarea *Imaginea mării în poezie românească*, și dr. Mircea Anghelescu, cercetător științific principal, care a prezentat comunicarea *Marea în însemnările călătorilor români din sec. al XIX-lea*. La secția de literatură au mai prezentat materiale Elsa Lüder, Radu Miron (Tessaloniki), Ștefan Teodorescu (Heidelberg), M. Popa (Cluj), Mihai Zamfir (București), O. Șchiau (Cluj), P. Ursache (Iași) etc.

Seminar pentru studiul cărților populare

Între 16—18 octombrie 1975 s-a desfășurat la Salzburg cel de-al doilea seminar internațional privind studiul cărților populare, organizat de Societatea internațională pentru cercetarea cărților populare romanice, cu sediul la Salzburg, în colaborare cu Institutul de filologie romanică al Universității din localitate. Manifestarea, a doua de acest gen (prima a avut loc la Roma în anul precedent), a prilejuit vii și interesante discuții între participanții veniți din mai multe țări europene, printre care prof. Felix Karlinger, gazda acestei reuniuni, L. Röhrich (Freiburg), Walter Scharf (München), A. Anton Andres (Barcelona), Reinhold Werner (Augsburg), O. Birlea (București), F. Lo Nigro (Catania), E. Turczynski (Bochum), Wilfriede Genovich (Paris),

Maria Antonio Espadinha (Lisabona), B. Messner (Salzburg) etc. Din partea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" a fost invitat prof. dr. doc. I.C. Chițimia, care a prezentat comunicarea *Existența și drumurile cărților populare românești în perspectivă europeană.*

În ziua de 17 octombrie, în cadrul acestui seminar, a avut loc o seară românească dedicată scriitorilor Mihai Eminescu și Ion Slavici, organizată de prof. F. Karlinger. A asistat ambasadorul țării noastre la Viena, prof. D. Aninoiu, participanții la seminar, studenți din Salzburg, un numeros public.

General și particular în literatura contemporană

Între 21—25 octombrie 1975 a avut loc la Moscova conferința interacademică a Institutelor de literatură din țările socialiste pe tema „General și particular în literatura contemporană". La conferință au participat specialiști din aproape toate țările socialiste europene: Republica Populară Bulgaria, Republica Populară Ungară, Republica Populară Polonă, Republica Democrată Germană, Republica Socialistă Cehoslovacia, U.R.S.S. Delegația română a fost formată din dr. Emil Manu, cercetător științific principal la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" și dr. D. Micu, profesor la Facultatea de limba și literatura română a Universității din București.

Lucrările au fost deschise de Jurii Jakovlevici Barabaș, directorul Institutului de literatură universală „Maxim Gorki", care a salutat pe participanți în numele Academiei de științe sovietice. În cele trei zile ale conferinței s-au prezentat peste douăzeci de comunicări în care au fost dezbătute probleme ale literaturilor socialiste contemporane.

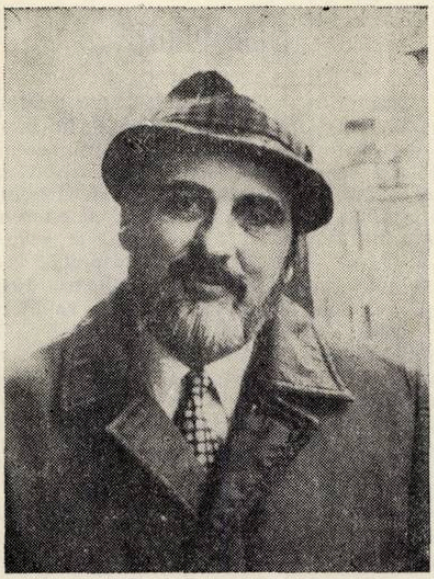
Referatele delegaților noștri au subliniat ideea că literatura română contemporană are printre caracteristicile sale generale o ținută umanistă, o bogăție de idei și sentimente nobile, inspirate din viața și munca poporului, din idealurile socialismului și comunismului. În același timp s-a arătat că scriitorii români contemporani știu că în orice operă de artă veritabilă se realizează o unică viziune ideologică, o imagine de ansamblu, dar că această operă devine surprinzătoare și originală numai prin multitudinea aspectelor particulare, tematico-stilistice. În concluzie, au afirmat diferențierea specifică a literaturii române contemporane în cadrul literaturilor socialiste, ținînd seama de structura economică, geografică, istorică și lingvistică aparte.

În sinteza finală, referatele delegaților români s-au bucurat de o deosebită apreciere.

Sesiune de comunicări cu prilejul centenarului Șt. O. Iosif

În ziua de 28 octombrie 1975, între orele 10—14, a avut loc, în sala Muzeului Arhivelor, o sesiune de comunicări consacrată centenarului Șt.O. Iosif. Sesiunea a fost organizată, în colaborare, de către Direcția Generală a Arhivelor Statului, Universitatea București și Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu". După cuvîntul de deschidere rostit de tov. general Gáll, directorul general al Arhivelor Statului, au fost prezentate șapte comunicări. Scriitorul Alexandru Bădăuță a venit cu noi *Contribuții la biografia lui Șt.O. Iosif*, comunicînd date inedite referitoare la strămoșii poetului brașovean și la locul său de naștere. Comunicarea realizată în colaborare de către Viorica Cernătescu și Tudor Nedelcea, specialiști din cadrul Arhivelor Statului de la Craiova, a adus precizări privind *Debutul literar al lui Șt.O. Iosif.* Evocînd *Amintirile prof. Ghibu despre Șt.O. Iosif*, Elena Dima, cercetător la Direcția Arhivelor din București a oferit imaginea patetică a omului și poetului așa cum apărea ea contemporanilor. Scoțînd în evidență elementul auditiv preponderent față de cel vizual, Rodica Florea, cercetător principal la Institutul „G. Călinescu", vorbind despre *Metafora poetică în opera lui Șt. O. Iosif*, a propus o nouă lectură a poeziei acestuia și, implicit, o improspătare a impresiilor, o reevaluare din punctul de vedere al stilisticii moderne. În continuare, Barbu Cioculescu, cercetător la Institutul „G. Călinescu", în comunicarea sa intitulată *Tradiție și inovație în poezia lui Șt.O. Iosif*, a insistat asupra faptului că Iosif se află la hotarul între tradiționalism și modernism, respectiv simbolism, poezia sa fiind o exprimare evidentă a acestei interferențe. Adrian Adamache și Dan Livezeanu, de la Arhivele Statului, realizînd în colaborare comunicarea *Șt.O. Iosif — un produs valoric al sămănătorismului* au încercat să corecteze imaginea minimalizatoare oferită de criticii contemporani poetului, care-l consideraseră — unii — stigmatizîndu-l — unul dintre poeții minori din cercul „Sămănătorului". Încheind șirul comunicărilor prezentate, Virgiliu Z. Teodorescu, de la Arhivele Statului, în comunicarea *Șt.O. Iosif cîntînd frumusețile naturii*, a insistat asupra prezenței stăruitoare a naturii românești în lirica lui Iosif.

Sesiunea, avînd un caracter academic, de înalt nivel intelectual, a contribuit la reconsiderarea valorică și la rememorarea unui poet, în parte uitat.



DINU PILLAT

Într-un amurg de toamnă *

Înserarea acelei zile de toamnă era lină. După o plimbare cu docarul pe moşie mă aşezasem într-un scaun de paie împletite în cerdac şi începusem să răsfoiesc un album învechit, luat la întîmplare din salonaş.

O fotografie de pe una din filele îngălbenite îmi atrăsese luarea aminte.

Era chipul unui copilaş de vreo trei ani, îmbrăcat în pichet alb, trîntit în iarbă, cu o minge în braţe, surizînd vieţii, spre care se înălţa.

Eram eu acela? Curios, cît de depărtat şi de străin îmi părea acum copilaşul acela din fotografie, care era totuşi chipul meu de cîndva, de demult.

Întorcînd mai departe filele albumului, o altă fotografie mă făcu să tresar din nou.

Reprezenta de astă dată un băieţel de vreo şapte ani, cu bucle de fetiţă, purtînd pe cap penele care în locuri depărtate disting pe şefii triburilor indiene.

Rezemat de un pom, micul şef indian, cu bucle de fetiţă, care a fost cîndva, de mult, un copilaş în pichet alb, trîntit în iarbă cu o minge în braţe, nu mai surîdea ca aturci, ci încruntat, părea că meditează ca un adevărat şef indian din preeriile Americii, cînd în faţa cortului se gîndeşte preocupat, în fumul „calumetului", la rosturile tribului său.

Am închis întristat albumul, ducîndu-l la loc, în salonaş, să păstreze acolo mai departe, între scoarţele lui învechite, roase de colbul vremii, *imaginile unor fiinţe* duse pentru totdeauna.

Cînd m-am reîntors în cerdac, soarele apunea, roşind în sînge frunzele veştede din parc, care căzînd lăsaseră în urma lor copacii despuiaţi, avînd parcă o atitudine de rugă, spre cerul care călăuzea un cîrd de cocori spre ţări necunoscute.

De ce în acel amurg de toamnă, cînd unghiul alb al cocorilor se pierdea acum în zare şi cînd din sat răzbeau sunete blajine de talangă — am simţit o strînsoare de suflet?...

— Acum cîteva zile frunzele încă verzi îmbrăcau copacii, acum frunzele erau moarte, foşnind uscat pe aleele parcului, la fiecare înfiorare a vîntului, iar cooacii goi se profilau negri şi scheletici.

Trecuse timpul prin frunzele parcului, după cum trecuse şi prin albumul din salonaşul bătrîn, de pe pereţii căruia, din cadre masive, priveau din alte vremi chipuri învechite de strămoşi.

Şi noaptea acelei zile de tomană se lăsa dureroasă...

---

* Republicăm, după revista şcolară „Vlăstarul", an. XIII (1937), nr. 5—6, textul care reprezintă debutul lui Dinu Pillat în literatură. Eseul adolescentului de 16 ani dobîndeşte astăzi semnificaţii simbolice.

/ Spirit strălucit al mişcării noastre literare / *

Dinu Pillat

Activitatea de scriitor (romancier, critic şi istoric literar) a lui Dinu (Constantin) Pillat este binecunoscută, aflndu-se azi în plină desfăşurare. Reţinîndu-i-se de la debut mai cu seamă contribuţiile sale critice, el a colaborat la cele mai însemnate reviste de peste douăzeci de ani încoace (,,Universul literar", ,,Revista Fundaţiilor regale", ,,Kalende", ,,Jurnalul literar", ,,Gazeta literară", ,,Luceafărul", ,,Contemporanul", ,,Viaţa românească" şi ,,Revista de istorie şi teorie literară").

Azi Dinu Pillat face parte dintre cei mai activi critici literari, fiind autorul unor unanim apreciate studii de critică şi istorie literară. Cercetător ştiinţific principal al Institutului de istorie şi teorie literară ,,George Călinescu" (a debutat sub auspiciile lui Călinescu, al cărui asistent universitar şi colaborator a şi fost), el a dat pînă acum criticii literare româneşti următoarele volume: *Romanul de senzaţie în literatura română din a doua jumătate a sec. XIX* (1947), *Mozaic istorico-literar. Secolul XX* (1969) şi *Ion Barbu, micromonografie critică* (1969).

Dar bibliografia va mai cuprinde două romane de problematică a contemporaneităţii, şi anume: *Tinereţe ciudată* (1943) şi *Moartea cotidiană* (1947). Încît, dacă i se priveşte activitatea la un loc, Dinu Pillat apare ca un spirit strălucit al mişcării noastre literare de azi, fiind în primul rînd un critic plin de măsură, de răspundere şi de putere intuitivă.

Susţin aşadar cu toată convingerea cererea sa de a fi primit ca membru activ al Uniunii Scriitorilor din R.S. România.

Vladimir Streinu

15 septembrie 1969

---

* Textul ce urmează este inedit şi constituie, cum se vede, o recomandare a lui Vladimir Streinu, de la a cărui dispariţie s-au împlinit de curînd 5 ani (23 mai 1902—26 noiembrie 1970), pentru primirea prietenului său Dinu Pillat în Uniunea Scriitorilor. Îl publicăm în fruntea paginilor ce urmează, ca un dublu omagiu adus celor doi străluciţi scriitori, membri ai Institutului de istorie şi teorie literară ,,G. Călinescu" şi colaboratori ai revistei noastre. *G. M.*

Dinu Pillat rămîne unul dintre scriitorii cei mai înzestraţi ai contemporaneităţii, cu o activitate literară de peste patru decenii, înscrisă domeniului romanului, istoriei şi criticii literare, eseisticii şi publicisticii curente. A debutat prin 1934, la 13 ani, cu rebusuri, note de lectură şi cu recenzii, în revista ,,Vlăstarul" a liceului ,,Spiru Haret", unde a fost elev, colaborînd la ea cam pînă prin 1940, într-o vreme făcînd parte şi din comitetul de redacţie al juvenilei şi interesantei publicaţii şcolare. De prin 1938 începe să scrie la ,,Universul literar", continuînd la ,,Albatros" (fiind membru fondator al grupării cu acelaşi nume), ,,Preocupări literare", ,,Kalende", ,,Revista Fundaţiilor regale", ,,Jurnalul literar", ,,Revista de istorie şi teorie literară",,,Gazeta literară",,,Contemporanul", ,,Viaţa românească", Luceafărul", ,,România literară", ,,Steaua" şi la alte periodice, în care au rămas texte ca şi uitate sau intrate numai în parte în volumele sale. Dar publicistica lui, nu tocmai extinsă, ca şi întreaga-i activitate literară, ar fi fost, indiscutabil, mult mai amplă dacă Dinu Pillat n-ar fi avut de făcut faţă unor mari adversităţi ale vieţii. De aceea, poate numai faptul de a fi fost un om de o complexitate şi ţinută morală cu totul deosebite, de a fi venit dintr-o familie profund implicată în destinele României moderne şi în cele ale culturii noastre (e născut în Bucureşti la 19 noiembrie 1921, fiind al doilea copil, după Pia, al poetului Ion Pillat şi al pictoriţei Maria Brateş Pillat, naşterea înregistrîndu-se, însă, la 20 noiembrie), de a fi avut un grup de prieteni ce au înţeles şi susţinut flacăra ce-i dogorea fiinţa, au făcut ca harul său literar să nu se piardă de la o vreme cu totul. Aşa se face că opera lui rămîne astăzi de două ori împuţinată. Întîi, din cauza condiţiilor amintite şi apoi, prin prematuritatea neaşteptată a trecerii lui dintre cei vii.

Cît a izbutit să fie, aceasta indică un romancier abia semnalat prin acea *Tinereţe ciudată* din 1943 şi prin *Moartea cotidiană*, din 1946, alte romane posibile, de care-mi vorbea, nemaiapucînd a fi scrise sau publicate. Pasiunea lui pentru istoria literaturii noastre moderne a reuşit a se concretiza numai într-o teză de doctorat despre *Romanul de senzaţie în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea* (susţinută în 1947 cu

G. Călinescu, al cărui asistent și colaborator a fost încă din 1945), în micromonografia dedicată lui Ion Barbu și în volumul de studii și eseuri de o frumusețe și exactitate percutantă extraordinară, intitulat *Mozaic istorico-literar*. Trebuie amintite, pentru valoarea lor deosebită, edițiile cu *Pagini de proză* și apoi cu *Versuri și proză* ale lui Ion Barbu, antologia de *Pagini cu copii și adolescenți* din opera lui Ionel Teodoreanu, de a cărui prietenie și prețuire literară s-a bucurat, precum și antologia *O constelație a poeziei române moderne*, apărută anul trecut. Tot ce i s-a părut mai de preț în scrisul liric al lui Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga, Fundoianu, Pillat, Vinea și Voiculescu acolo se află, completat cu admirabile pagini de referință critică și biobibliografică, ale altora și ale lui.

Căci Dinu Pillat, imun față de morbul originalității ostentative, și-a sprijinit și controlat mereu opiniile prin alții, a căror autoritate i se părea inchestionabilă, fiind interesat în a releva valorile și fețele necunoscute ale scrisului românesc modern și contemporan, atitudine ce i-a înlesnit să ne revele, între altele, în Ion Barbu un prozator extraordinar, ca și latura cea mai trainică a prozei lui Ionel Teodoreanu, dimensiunea existențială tulburătoare a scrisului lui Blecher, al lui Emil Botta sau Marin Sorescu, ori atîtea date privind intimitatea semnificativă a lui Ion Pillat, Lucian Blaga, Călinescu, Voiculescu, Vladimir Streinu și a altora, cu care a fost prieten.

Cu o inteligență artistică fermecătoare și un gust al aventurii literare nestăvilit, intuitiv și pătrunzător, intolerant cu neadevărul, generos pînă la uitare de sine, în aparență liniștit, dar tulburat mereu de enigme, de semne de întrebare ultime, ca intensitate, și de anxietăți abia stăpînite, Dinu Pillat se mărturisea în pagina critică, eseistică sau istorico-literară mai ales prin preferințele arătate unor scriitori și probleme, prin accentele pe care le punea, prin nuanțele pe care le evidenția, prin valorile pe care le cultiva, într-o stare de admirație mereu reînnoită și cenzurată, impunîndu-se de timpuriu ca un critic cu un profund simț al măsurii și probității profesionale, receptiv, echilibrat în judecățile de valoare, evocator și portretist înzestrat, amplu informat asupra mișcării literare naționale și europene. Toate acestea el le scria și rostea cu un abia stăpînit sentiment al urgenței, ce trăda intensitatea cu care se investea în pagina scrisă, în care, ca reflex, întîlnim adesea expresii ca *trebuie spus*, *trebuie arătat*, *trebuie precizat* etc. Mai cu seamă paginile mai noi reflectă această stare de urgență, ca o presimțire înrobitoare a ceea ce avea să vină cu atîta nedreptate asupră-i.

Omul era, cum știu toți cei ce l-au cunoscut, de o generozitate intransigentă înălțătoare, animat de un mare dor al prieteniei și al omeniei revelatoare, tolerant cu convingerile altora și devotat celor ale sale, cultivînd modestia, stăpînirea de sine și dragostea de semenii săi, împinse pînă la dimensiunea unui crez, pentru care ar fi preferat să moară decît să-l trădeze. Puține ființe mi-a fost dat să întîlnesc care să nu îngăduie ca el, cu simpla lor prezență, agresiunea minciunii și a subumanului. Dispariția unor astfel de oameni îți dă sentimentul unui atac la ființa ta cea mai lăuntrică, pe care o simți dintr-odată împuținată. Aviditatea lui de noutăți și candoarea pasionată cu care le împrăștia, demnitatea și competența cu care își înfățișa punctul de vedere, ce izvorau din adîncurile firii sale, umorul rafinat și urbanitatea, însetările lui după ultimele înțelesuri ale lumii, sublima lui stînjeneală printre lucruri și gravitatea confesivă cu care citea, deferența caldă cu care se înconjura de oameni l-au făcut mereu apropiat acestora și mai ales tinerilor, care l-au privit mai totdeauna ca pe un prieten de nădejde și adesea ca pe unul de-ai lor, cum și era acest om ales.

În cei mai mult de zece ani de cînd ne știm, Dinu Pillat s-a implicat atît ființei mele, încît nu cred că nu-i voi mai auzi glasul precipitat și mîngîietor la telefon, că nu-i voi simți în priviri mustrarea prietenească pentru vreo absență sau un gest neadecvat, că nu va hohoti cu poftă la vreo anecdotă, că nu-mi va comenta paginile ce i le citeam, ori că nu-mi va destăinui, cum numai el știa s-o facă, cu acea complexitate ghiduș-relaxantă, vreo noutate, o descoperire sau o înțelegere nouă a lucrurilor, la care a ajuns. Că nu ne vom mai întîlni, uneori, în cofetăriile în care mînca precipitat ca un copil felurite dulciuri sau în fața unei mese îmbelșugate, cînd manifesta încîntător comentate apetituri, și că ființa lui va lua așa de curînd calea eternității nepămîntești. Am oscilat în ultima lună de înfricoșetoare suferințe, între îndoială și speranță, între posibilitatea unei erori și disperare mascată, nădăjduind totuși într-o minune. Am înțeles, însă, joi, 4 noiembrie 1975, la prînz, că aici totul se încheiase (semnificativă eroare : nașterea i s-a înregistrat cu o zi mai tîrziu, iar moartea i-a fost notată ,,,pentru simetrie", cu una mai devreme, la 4 decembrie 1975, în loc de 5 decembrie 1975).

Cu imaginea lui ultimă, de prinț grav și demn, împăcat cu sine și cu existența, înflorit într-un zîmet abia perceptibil, mă întorc la pagina-i scrisă, în care, în parte, îl reîntîlnesc, reîntrezărindu-l și ca om. Căci oameni ca el pilduiesc tulburător, prin destinul ce le-a fost menit, asupra enigmaticei noastre ființe.

George Muntean

Dinu Pillat, Schiță bibliografică

A. Volume

Tinerețe ciudată, roman, cu o prefață de Ionel Teodoreanu, Editura Modernă, București, 1943.

Moartea cotidiană, roman, Editura Vatra, București, 1946.

Romanul de senzație în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Tipografia Talazul, București, 1947.

Ion Pillat, *Poezii*. Antologie de Dinu Pillat, I-II, EPL (B.p.t.), 1967.

Ion Barbu, *Pagini de proză*, ediție, studiu introductiv și note de Dinu Pillat, Editura pentru literatură, București, 1968.

Nuvelistica lui I. Al. Brătescu Voinești în perspectiva timpului său, în *Studii de istorie a literaturii române*, Editura Academiei, București, 1968.

Ion Barbu, micromonografie, Editura tineretului, București, 1969.

Valeriu Ciobanu, *Fiul lunii*. Prefață de Dinu Pillat, EPL, 1969.

Mozaic istorico-literar, ed. I, Editura pentru literatură, București, 1969; ed. a II-a, revăzută și adăugită, Editura Eminescu, București, 1971.

Ion Barbu, *Versuri și proză*, ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Dinu Pillat, Editura Minerva, colecția B. p.t., București, 1970.

M. Blecher, *Întîmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*, antologie și prefață de Dinu Pillat, Editura Minerva, București, 1970.

Ionel Teodoreanu, *Pagini cu copii și adolescenți*, antologie și prefață de Dinu Pillat, Editura Cartea românească, București, 1973.

Ștefan Neniţescu, *Ani* Poezii. Antologie de Dinu Pillat, Ed. Minerva, 1973.

Ion Barbu, *Joc secund*. Traducere franceză de Joonne Stret. Prefață de Dinu Pillat, Ed. Eminescu, 1973.

O constelație a poeziei române moderne, antologie, prefață, note bibliografice și selecție de texte critice de Dinu Pillat, București, 1974.

B. Eseuri și articole apărute în periodice

(Colaborare la *Pagina jocurilor*, cu un rebus, semnat Constantin Pillat, clasa a II-a B), ,,Vlăstarul", anul X, 1934, nr. 9—10.

Evoluția nuvelei în literatura română (semnat Dinu I. Pillat), ,,Vlăstarul", anul XII, 1937, nr 4 5—6.

Ionel Teodoreanu și vîrsta tînără, ,,Vlăstarul", anul XIII, 1937, nr. 4.

Într-un amurg de toamnă (proză lirică; primul, text semnat Dinu Pillat), ,,Vlăstarul" anul XIII, 1937, nr. 5—6.

Însemnări. Rînduri tîrzii pentru ,,Moș Creangă". Cultură și literatură, ,,Vlăstarul", anul XIII, 1937, nr. 7—8.

Însemnări de vînătoare (proză lirică), ,,Vlăstarul", anul XIV (revista își număra anii de apariție în funcție de anii școlari și nu de cei calendaristici), 1937, nr. 1—2.

Puncte de reper în romanul românesc de astăzi, ,,Vlăstarul", anul XIV, 1937, nr. 3—4.

Impresii (proză lirică), ,,Vlăstarul", anul XIV, 1938, nr. 5—6.

Nuvelistica lui Ionel Teodoreanu, ,,Universul literar", anul XLVII, 1938, nr. 20, 2 iulie.

Cronica literară. ,,Fundacul Varlaamului", roman de Ionel Teodoreanu, ,,Vlăstarul", anul XV, 1938, nr. 2.

Primăvară banală (proză lirică), ,, Vlăstarul", anul XV, 1939, nr. 6.

Cronica literară. ,,Lumina tristă" de Traian Lalescu, ,,Vlăstarul", anul XV, 1939, nr. 6.

Rămîi cu bine, liceu bătrîn, ,,Vlăstarul", anul XVI, 1940, nr. 7.

Cronica literară. ,,Tudor Ceaur Alcaz", roman de Ionel Teodoreanu, ,,Preocupări literare", anul V, 1940, nr. 11, noiembrie.

Cronica literară. ,,Divanul persian" de Mihail Sadoveanu, ,,Preocupări literare", anul V, nr. 12, decembrie 1940; anul VI, nr. 1, ianuarie 1941.

Cronica literară. ,,Ce-a văzut Ilie Pîinișoară" de Ionel Teodoreanu, ,,Preocupări literare", anul VI, 1941, nr. 2, februarie.

Jurnalul unui adolescent (fragment din romanul *Tinerețe ciudată*), ,,Albatros", anul I, 1941, nr. 1, 10 martie.

Jurnalul unui adolescent (continuare), ,,Albatros", anul I, 1941, nr. 2, 25 martie.

(,,*Viața cea de toate zilele*", *de Ștefana Velisar*; notă fără titlu), ,,Albatros", anul I, 1941, nr. 2, 25 martie.

(*Despre gîndirea morală*, comentariu, fără titlu, al unui articol din ,,Gîndirea" a lui Septimiu Bucur, despre *Frații Karamazov*), ,,Albatros", anul I, 1941, nr. 2, 25 martie.

Jurnalul unui adolescent (continuare), ,,Albatros", anul I, 1941, nr. 3—4, 10—25 aprilie.

(Notă fără titlu), ,,Albatros", anul I, 1941, nr. 3—4, 10—25 aprilie.

(*Evoluția stilistică a prozei române*, curs al lui Tudor Vianu; notă fără titlu), ,,Albatros, anul I, 1941, nr. 3—4, 10—25 aprilie.

(,,*Viori de seară*" *de Ion Stănciulescu-Mehedinți*; notă fără titlu), ,,Albatros", anul I, 1941, nr. 3—4, 10—25 aprilie.

Jurnalul unui adolescent (continuare), ,,Albatros", anul I, 1941, nr. 5—6, 10—25 mai.

(,,*Mireasa lumii*" *de Constantin Stelian*; notă fără titlu), ,,Albatros" anul I, 1941, nr. 5—6, 10—25 mai.

Jurnalul unui adolescent (continuare), ,,Albatros", anul I, 1941, nr. 7, 15 iunie.

Cronica literară. ,,*Mireasa lumii*" *de Constantin Stelian*, ,,Albatros", anul I, 1941, nr. 7, 15 iunie.

(*Premiul național de poezie decernat lui V. Voiculescu*; notă fără titlu), ,,Albatros", anul I, 1941, nr. 7, 15 iunie.

(,,*Cloșca cu pui*" *de Ștefana Velisar*; notă fără titlu): ,,Albatros", anul I, 1941, nr. 7, 15 iunie.

Pe marginea unei poezii a lui Bacovia, ,,Preocupări literare", anul VII, 1942, nr. 11, noiembrie.

Note despre romanul modern, ,,Revista Fundațiilor regale", anul X, 1943, nr. 4.

Ultimul roman al d-lui Cezar Petrescu, ,,Kalende" (,,Preocupări literare"), anul II, 1943, nr. 4—5, aprilie-mai.

Mihai D. Ralea, ,,*Înțelesuri*", ,,Kalende", anul II, 1943, nr. 6—7, iunie-iulie.

Romanul balzacian în literatura română, ,,Jurnalul literar" (seria nouă), 1947, nr. 2.

Fizionomia morală și estetica lui G. Topîrceanu, ,,Studii și cercetări de istorie literară și folclor", anul VI, 1957, nr. 3—4.

G. Călinescu (*Profesorul*), ,,Revista de istorie și teorie literară" anul XIII, 1965, nr. 3—4.

G. Călinescu și ideea de roman, ,,Gazeta literară" anul XIII, 1965, nr. 4.

Ion Pillat în intimitate, ,,Gazeta literară", anul XIII, 1965, nr. 7.

G. Călinescu, în ,,Gazeta literară", anul XIII, 1965, nr. 12.

Lucian Blaga (*Sinteză biografică*), ,,Gazeta literară", 1965, nr. 20.

Perspective asupra simbolismului, ,,Gazeta literară", 1965, nr. 41.

Epoca de formațiune a lui Ion Pillat, ,,Gazeta literară", anul XIII, 1966, nr. 12.

Ionel Teodoreanu reconstituit biografic, ,,Gazeta literară", 1966, nr. 26.

Etapele vieții și ale ideației lui Ion Barbu, ,,Gazeta literară", anul XIII, 1966, nr. 40 și 41.

Neoromanticul Emil Botta, ,,Contemporanul", 1966, nr. 25.

Ovid Densusianu, ,,Revista de istorie și teorie literară" anul XIV, 1966, nr. 3.

Destinul lui Esenin, ,,Revista de istorie și teorie literară", anul XIV, 1966, nr. 4.

Tendințe în romanul francez post-proustian, ,,Viața românească", 1966, nr. 10.

Un mare povestitor: V. Voiculescu, ,,Contemporanul", 1967, nr. 10.

Evenimentul literar al ,,*Medelenilor*", ,,Contemporanul", 1967, nr. 18.

Dezbateri românești asupra romanului (*de la G. Ibrăileanu la G. Călinescu*), ,,Viața românească", 1967, nr. 5.

Evoluția poeziei lui Ion Barbu, ,,Revista de istorie și teorie literară", anul XVI, 1968, nr. 3.

Debuturile moderniste ale lui Geo Bogza, ,,Viața românească", 1968, nr. 4.

Marin Sorescu, ,,Revista de istorie și teorie literară", anul XVI, 1968, nr. 2.

Un hierofant al poeziei: Vladimir Streinu, ,,România literară", 1971, nr. 38.

Dostoievski în conștiința literară românească, ,,Steaua", 1972, nr. 14.

Exegeze dostoievskiene, ,,Luceafărul", 1972, nr. 7.

Proza română dintre cele două războaie mondiale, ,,Luceafărul", 1972, nr. 44.

Din tinerețea de boem dionisiac a lui Ion Barbu, ,,Luceafărul", 1972, nr. 8.

Un gen cu tradiții ilustre, ,,Luceafărul", 1973, nr. 7.

Posteritatea criticului, ,,Luceafărul", 1973, nr. 10.

Ironie și lirism, ,,Luceafărul", 1973, nr. 37.

Descoperirea lui Dostoievski, ,,Luceafărul", 1974, nr. 5.

Ipostaze ale balcanismului literar în povestirea contemporană, ,,Revista de istorie și teorie literară", anul XXIII, 1974, nr. 3.

Al. Philippide — schiță bibliografică, ,,Revista de istorie și teorie literară", anul XXIV, 1975, nr. 2.

C. În mss. (gata de tipar):

Articolele monografice despre Ion Barbu, Emil Botta și o *Caracterizare a prozei dintre cele două războaie mondiale*, pentru *Tratatul de istorie a literaturii române*, volumul IV,

Ion Barbu, monografie, ediția a II-a, revăzută și adăugită.

Dostoievski în conștiința literară românească eseu monografic.

G. Călinescu în conștiința literară a contemporanilor, antologie de texte critice, completată cu reacțiile polemice ale scriitorului față de judecățile referitoare la opera lui.

Dicționarul de termeni literari în (colaborare)

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaires on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives, work hypotheses, points, of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialista, by membres of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typerwwritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being cosidered integrally theirs. The authors are entilted to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the adress of the review.

★

The review effectuates exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

În numărul următor:

Literatura română veche.

- **Semnează:** *Mircea Anghelescu, Liliana Botez, P. Cernovodeanu, Al. Cizek, F. Karlinger (Salzburg), Dragoș Moldovanu, Mihai Moraru, Liviu Onu, Ioana Em. Petrescu, D. Velciu, Cătălina Velculescu etc.*

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 24, NR. 4, 1975

Lei 25